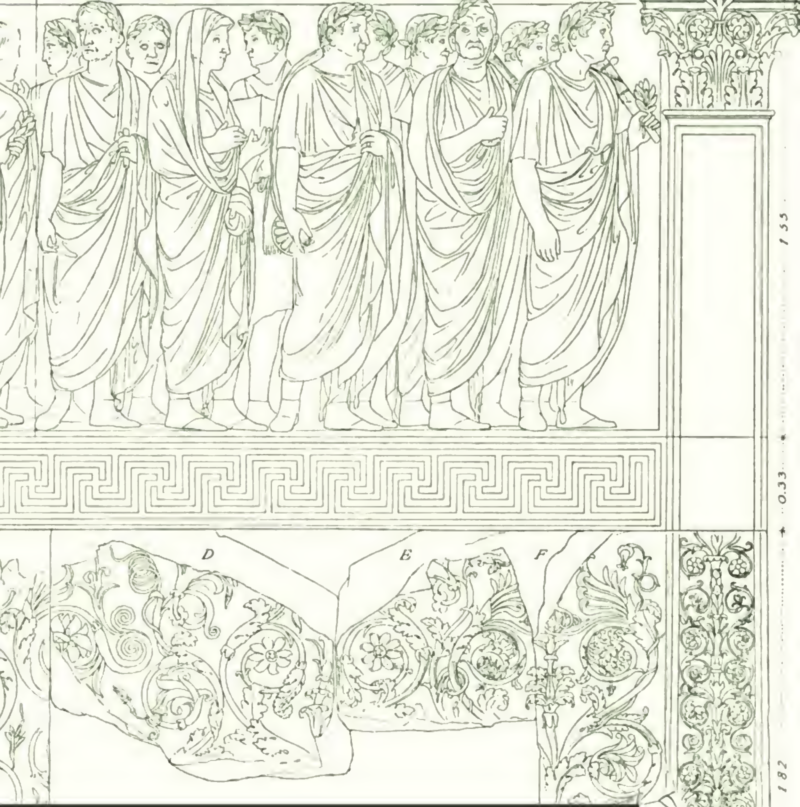


Ara Pacis Augustae

Eugen Adolf Hermann Petersen, George Niemann,
Österreichisches Archäologisches Institut (Vienna, Austria)

SONDERSCHRIFTEN
DES ÖSTERREICHISCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTES IN WIEN
BAND II

ARA PACIS AVGVSTAE

VON

EUGEN PETERSEN

MIT ZEICHNUNGEN

VON

GEORGE NIEMANN

VIII LICHTDRUCKTAFELN IN BESONDEREM BANDE
60 ABBILDUNGEN IM TEXTE

WIEN
ALFRED HÖLDER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER
1902

DRUCK VON RUDOLF M. ROHRER IN BRÜNN.

ALEXANDER CONZE

ZUM SIEBENZIGSTEN GEBURTSTAGE

AM 10. DECEMBER 1901

gewidmet
vom österreichischen archäologischen Institute in dankbarer Erinnerung an sein grundlegendes Wirken als Professor der klassischen Archäologie in Wien
1869—1877



Fig. 1 Bronzemünze
der Sammlung Bachofen in Wien.

Aus dem Boden, auf welchem sich der heutige Palazzo Fiano am Corso erhebt, waren im Laufe der letzten vier Jahrhunderte zu wiederholtenmalen Marmorblöcke mit reichem figürlichen oder ornamentalen Schmuck zutage gekommen; aber sie wurden zerstreut, und nicht einmal der Bestand eines und desselben Fundes blieb beisammen. Es war das Verdienst von F. v. Duhn, eine große Zahl dieser versprengten Trümmer als Theile eines einzigen Monumentes, und zwar der im Jahre 9 v. Chr. eingeweihten Ara Pacis Augustae zu erkennen. In den Monumenti des Deutschen archäologischen Institutes wurden sie im Jahre 1881 in Kupferstich mit seinem erläuternden Texte herausgegeben.

Über diesen ersten allgemeinen Nachweis hinaus ließ sich namentlich durch genauere Beobachtung des Technischen fortschreiten und die Gestalt des Heiligthums ermitteln als eines unbedeckten Altarhofes von bescheidener Größe, der im Geviert von einer beiderseits wundervoll verzierten Mauer eingefriedet war. Diese meine Reconstruction hat in den sieben seit ihrer Veröffentlichung verflossenen Jahren durch die ihr selbst innewohnende Kraft noch eine Anzahl anderer Reste an sich gezogen, darunter namentlich zwei figürliche Reliefs und vier Architekturstücke in der Villa Medici. Mit einiger Sicherheit darf man es aussprechen, dass von den bisher zutage gekommenen Resten kein wesentliches Stück wohl sich noch irgendwo verborgen hält; und ich glaube ferner behaupten zu können, dass jedem dieser Theile, mit Ausnahme belangloser kleiner Stücke, sein Platz am einstigen Ganzen zugewiesen werden kann.

So war denn für eine reconstruierende Herausgabe und Erläuterung des Denkmals die Zeit gekommen. Was dafür vornehmlich zu thun blieb, war die möglichst genaue Untersuchung und neue, photographische Aufnahme der in Villa Medici befindlichen Stücke, beides nur auf einem Gerüst auszuführen. Die Umstände, welche hier, aber auch anderswo, nicht minder der archäologischen Untersuchung als der Arbeit des Photographen im Wege waren, wird man bei der Beurtheilung dieser Ausgabe billigerweise berücksichtigen. An ganz verschiedenen, zum Theil weit voneinander entfernten Orten aufbewahrt, in ganz verschiedenem Licht, theils in geschlossenem Raume, theils im Freien, einige in geringer, andere in bedeutender Höhe eingemauert, von Ergänzungen zum Theil verdeckt und entstellt, von Flecken und wuchernden Flechten überzogen oder glatt geputzt, konnten diese Reliefs noch nicht in vollendeten, gleichmäßigen Lichtbildern wiedergegeben werden; und auch die archäologische Untersuchung musste sich bescheiden, auf manche Einzelfrage keine Antwort zu finden. Indessen ist zu hoffen, dass eben die Darlegung des gegenwärtigen Thatbestandes, sowohl durch das Gute, was sie zu bieten vermag, als durch die Mängel und Lücken, welche ihr aufgezwungen sind, und die sie vielmehr offenzulegen als zu verbergen die Pflicht hat, eine Anregung geben könne zu dem, was früher oder später einmal geschehen muss, je früher aber desto besser geschieht.

Die in der Villa Medici eingemauerten Reste, die zu den schönsten und wichtigsten Theilen des Ganzen gehören, dürfen nicht der langsam, aber sicher fortschreitenden Zerstörung durch die Witterung ausgesetzt bleiben. Durch wetterfeste Abgüsse ersetzbar, müssen sie einmal herausgenommen werden aus der Wand, an sicherem Orte dem Genuss der Kunstfreunde, dem Studium der Künstler, der Forschung der Kunstgelehrten zugänglich gemacht werden. Ebenso müssen einmal die Theile dieses in und für Rom geschaffenen Denkmals, die in Zeiten politischer Zersplitterung nach Florenz entführt wurden, nach Rom zurückgebracht und mit dem Bestand des Thermenmuseums vereinigt werden. Dasjenige endlich, was noch im Schoße der Erde ruht, muss einmal gefunden und gehoben werden, da man weiß, wo es zu suchen ist. Dabei wird dann früher Versäumtes nachzuholen sein durch gewissenhafte Aufgrabung, Beobachtung und Aufnahme aller Fundthatsachen. Ist dies geschehen, so wird sich auch der Traum erfüllen können, das Denkmal des Augustus-Friedens wiederaufgebaut zu sehen, vielleicht in dem herrlichen Säulenhof der Thermen, wie es einst in der Säulenhalle an der Via Flaminia stand.

Die Erfüllung alles dessen zu hoffen von dem hohen und freien Geist, welcher die archäologische Arbeit in Frankreich leitet und belebt, von dem patriotischen Sinne und dem berechtigten Stolz auf das große Vorbild der Vorfahren, der in der Regierung

und dem Volke Italiens lebendig ist, fühle ich mich ermuthigt durch die hochherzige Unterstützung und Förderung, welche dieser bescheidenen Vorarbeit für jene größere glänzende Aufgabe, sowohl vom Director der Académie nationale de France Monsieur E. Guillaume, als von dem königlich-italienischen Unterrichtsministerium und besonders von dem Generaldirector Commendatore C. Fiorilli zutheil wurde. Dafür hier meinen ehrerbietigen Dank auszusprechen, ist mir Pflicht und Freude. Ich spreche ihn zugleich im Namen der Freunde aus, die durch ihre Mitwirkung diese Arbeit ermöglichten. Verbindet uns doch die gleiche Gesinnung von Dank und Verehrung für den Mann, welchem wir das Denkmal des Friedens, wie es in Wort und Bild sich wiederherstellt, zur Vollendung des siebenzigsten Lebensjahres zueignen.

Rom, den 1. December 1901. *EUGEN PETERSEN*

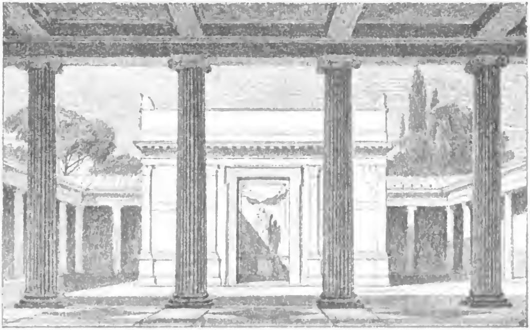


Fig. 2 Ansicht der Ara Pacis, gezeichnet von George Niemann.

I. Die Überlieferung.

1. Wie die Ara Pacis Augustae entstand.

Nachdem Caesar Octavianus durch den Aktischen Sieg im Jahre 31 v. Chr. zum Herrn des römischen Reiches geworden war, hatte er die noch größere Aufgabe zu lösen, die Provinzen neu zu ordnen und daheim in Rom und Italien den festen Grund dauernder Zustände zu legen. Durch die Stürme des Bürgerkrieges war die alte Welt römischer Herrschaft von einem zum andern Ende verheert worden; danach galt es, nicht nur äußerlich Frieden und Ruhe wieder herzustellen, die Größe und das Ansehen Roms wieder aufzurichten: auch eine innere Heilung der nur allzu sichtbar gewordenen Verderbnis musste eintreten, wenn anders das Neue Bestand haben sollte. Eine sittliche Wiedergeburt, wie sie ein bis zwei Menschenalter später am andern Ende des Weltreiches in tiefstem Sinne innerlicher Läuterung gepredigt worden ist, lag auch in den Gedanken des Augustus und der Besten seiner Zeitgenossen. Solcher Ideen classische Zeugen

sind uns die Dichter des Augusteischen Kreises und vor allen der Freund des Augustus und Maecenas, Horatius, der in seinen Liedern dieselbe Richtung einhält wie die auf Rückkehr zu maßvoller Ruhe und Harmonie bedachte gleichzeitige Kunst. Die Meisterwerke der großen griechischen Dichter und Bildner sind ihnen die Muster, deren abgeklärte Formensprache die Augusteische Kunst wiederzugewinnen, die Horazische Dichtung der eigenen Zunge zu erringen bemüht ist, um die entlehnte Form dann mit neuem, römischem Inhalt zu erfüllen.

Die Errichtung der Ara Pacis Augustae hat Horaz noch um ein Jahr überlebt, und es ist undenkbar, dass er das Denkmal nicht mit Augen geschaut haben sollte, welches eben denselben Ideen geweiht ist, die er, der national-römische Lyriker, der *Romanae fidicen lyrae,* dem heranwachsenden neuen und besseren Geschlecht lauter und lauter zu verkünden nicht müde ward. Aus seinen Liedern vernehmen wir den allmählichen Umschwung der Stimmung. Zuerst die Entrüstung über den Verfall von Zucht und Sitte, die Klage über Frevel gegen die Götter, über Abkehr von der alten Frömmigkeit und Vernachlässigung der Heiligthümer; dann das Bewusstsein der Nothwendigkeit einer Sühne, einer Umkehr, wie sie der Dichter an sich selber erfahren und bekannt hat. Gesetze könnten nicht helfen, wenn nicht die Sitten sich besserten: zurückkehren müsse man zur alten Einfachheit, der Mutter aller Tüchtigkeit und Tapferkeit, zur Keuschheit und Frömmigkeit der Vorfahren. Augustus, der auf Erden waltet wie Juppiter im Himmel, ist von den Göttern gesandt, ja selbst Gott, Mensch geworden, um Abhilfe zu schaffen: von ihm muss das Heil kommen. Eine geschlossene Reihe von Liedern dieses Inhaltes eröffnet das dritte Buch von Horazens Oden.[1]) Aus ihnen ertönt die „eine Forderung: es muss nothwendig eine sittliche Besserung in der Rückkehr zu der Väter Sitte eintreten, soll anders die Römerwelt bestehen", aber auch die „eine Hoffnung: es wird wieder besser werden, da jetzt ein neues Geschlecht unter des göttlichen Augustus Schirm heranwächst". Doch in drohender Mahnung klingt noch das letzte dieser Lieder aus: Nichts was nicht die schadenreiche Zeit verdirbt: geringer als die Vorfahren war der Väter Geschlecht, und schlechter als diese sind wir, von jenen erzeugt, und wir werden bald eine Nachkommenschaft hervorbringen, die noch verderbter ist.

Viel hoffnungsreicher, ja zukunftsgewiss lautet dagegen das Lied, welches Horaz für den Chor der Knaben und Mädchen dichtete, zur Jahrhundertfeier des Jahres 17 v. Chr., einer von Augustus selbst unter theologischem Beirath ange-

[1]) So A. Kiessling, Q. Horatius Flaccus Oden und Epoden S. 182. Vgl. H. Th. Plüss, Horazstudien, S. 194 die Römeroden, und besonders S. 199, das zweite Lied.

ordneten Feier, die an und für sich den Beginn einer neuen Ära, die Wiederkehr der guten alten Zeit bedeuten sollte. Blühenden Nachwuchs aus geregeltem Ehebund erflehen die Sänger, reichen Segen an Frucht und Vieh, gute Sitten der gelehrigen Jugend, Ruhe dem behaglichen Alter. Schon fürchten Meder, Skythen, Inder die Hand, die mächtig waltet über Land und Meer; schon wagen Treu und Frieden, Ehre und Scham der alten Zeit und die lang verschmähte Tugend wiederzukommen, und mit ihnen erscheint gesegnete Fülle mit dem Wunderhorn.

Das ist schon die Stimmung, aus welcher die Stiftung des Augustus-Friedens hervorgieng, aber nicht damals gleich wurde sie beschlossen.[1]) Vorher sollte Augustus noch einmal Rom auf drei Jahre verlassen, um im Westen, in Germanien und namentlich in Gallien und Spanien, die Verhältnisse zu ordnen. Die glückliche Heimkehr von dort in Gedanken vorwegnehmend, schließt das zweite Lied des vierten Buches mit dem Preise des Fürsten, „wie keinen besseren die Götter verleihen würden, ob auch das goldene Alter der Vorzeit sich erneuen sollte“ — das ist ein Nachhall der Jahrhundertfeier —, *Io Triumphe* will der Dichter dann mit allen Bürgern rufen und abermals rufen. Augustus aber säumt; da dringt der Dichter in ihn, er wolle mit seinem Erscheinen — als wäre er Apollo oder Sol — Licht und Frühling seinem Volke zurückgeben:[2]) das Vaterland sehne ihn herbei in treuem Verlangen, denn sicher durchwandle jetzt das Rind die Fluren, und Ceres und Himmelsgunst segne die Äcker, das befriedete Meer durchflögen die Schiffer, Treue miede Anschuldigung, Haus und Ehe seien rein und heilig; Sitte und Gesetz hätten Schmach und Sünde gebändigt; der Kinder Ähnlichkeit sei der Mütter Preis, der Schuld aber folge die Strafe auf dem Fuße; wer fürchte noch Parther, Skythen, Germanen, Hiberer? Endlich im Jahre 13 v. Chr. kam der Fürst zurück. Feierlichem Empfang gieng er freilich auch diesmal aus dem Wege, und den Antrag, ihm einen Altar im Rathhaus zu weihen, lehnte er ab. Die Stiftung aber des mit seinem Beinamen belegten Friedensaltars, der *Ara Pacis Augustae* genehmigte er: sie galt ja nicht seiner Person, sondern seinem Werke, dem Frieden des Reiches.[3])

2. Was von der Ara Pacis bezeugt ist.

Es ist ohne Beispiel, dass ein weltgeschichtliches Denkmal ersten Ranges, grausam zerstört und doch in Theilen hinlänglich erhalten, um dem forschenden

[1]) Nur der Zurückführenden Fortuna war, als Augustus im Jahre 19 v. Chr. aus dem Osten heimkehrte, ein Altar geweiht worden.

[2]) Carm. IV 5.

[3]) Cassius Dio LIV 25 erwähnt nur den abgelehnten, nicht den angenommenen Antrag.

Blick als Ganzes wieder zu erstehen, auf Jahr und Tag seiner Gründung und Weihung bestimmt ist, und zwar durch eben den, zu dessen Ehren das Denkmal errichtet worden war. Denn der über die Ara Pacis so zuverlässige Nachricht gibt, ist kein anderer als Augustus selbst. In dem berühmten Gesammtbericht über sein Lebenswerk sagt er Folgendes: „Als ich unter dem Consulat des Ti. Nero und P. Quintilius (d. i. im Jahre 13 v. Chr.) aus Spanien und Gallien nach Rom zurückkehrte, nachdem in diesen Provinzen alles nach Wunsch ausgeführt war, beschloss der Senat zum Dank für meine glückliche Rückkehr der Göttin des Augustus-Friedens am Marsfeld einen Altar zu weihen, auf welchem Oberbeamte, Priester und Vestalische Jungfrauen alljährlich ein Opfer zu bringen hätten." [1])

In antiken Kalendern und Hemerologien, welche zwischen 45 v. Chr. und 51 n. Chr. abgefasst sind,[2]) finden wir nun weiter zwei Festtage angegeben, die sich auf das Friedensheiligthum beziehen. Den 4. Juli, „weil an diesem Tage unter den (schon genannten) Consuln die Ara Pacis Augustae gegründet ward" und den 30. Januar, „weil an diesem Tage unter den Consuln Drusus und Crispinus (d. i. im Jahre 9 v. Chr.), der Altar der Göttin des Augustus-Friedens geweiht ward". Vier und ein halbes Jahr waren also von der Grundsteinlegung bis zur Vollendung und Einweihung des neuen Heiligthums vergangen. Die Gründung wird alsbald nach der Rückkehr des Augustus stattgefunden haben; mit der Weihung hat man nicht bis zum gleichen Tage gewartet. Ursache war schwerlich bloß die Ungeduld, welche die Einweihung des fertiggestellten Heiligthums nicht um ein halbes Jahr verschieben wollte. Die zwei Feste der Friedensgöttin, das sommerliche und das winterliche, haben sich, wie wir später sehen werden, an Feste der Erdgöttin angeschlossen, mit welcher die Friedensgöttin, außer vielem andern, den Begriff des Festgegründeten und Dauerhaften gemein hat. Welches der beiden Feste als die Hauptfeier anzusehen ist, sind wir zu sagen außerstande, wofern nicht das Bildwerk des Heiligthums auf diese Frage eine Antwort gibt. Denn die genannten Kalendarien enthalten durch den Zufall, der über ihrer Erhaltung oder Zerstörung gewaltet hat, sämmtlich nur entweder das eine oder das andere der beiden Feste. Nur eines, nämlich das Januarfest, bieten auch Ovids Fasten I 709, die für die Monate Juli bis December nicht vorhanden sind. Bei demselben Januarfest (im

[1]) *Monumentum Ancyranum ed.* Th. Mommsen[2] S. 48. Nur hier wird die Ara Pacis *ad campum M.* angesetzt; in den Kalendarien und Arvalinschriften *in campo Martio.*

[2]) Vgl. CIL I² S. 320. Das sommerliche Gründungsfest ist im Amiterner S. 244 und dem Antianer S. 248 aufgeführt; das winterliche Einweihungsfest im Praenestiner S. 232, Caeretaner S. 212 und, wenn richtig ergänzt, im Cumaner S. 229.

Jahre 38 und 39 (?) n. Chr.) sind endlich auch die einzigen in den Acten der Arvalenbruderschaft erwähnten Opfer am Friedensaltar dargebracht worden.[1])

Dies sind die sämmtlichen Erwähnungen des Friedensaltars und seines Cultus. Auf Münzen des Augustus sind wohl andere Altäre dargestellt, aber nicht derjenige der Pax: vielleicht deshalb, weil dieser, wie wir sehen werden, von doppelter Einschließung umgeben, dazu minder geeignet erschien. Auf Münzen des Nero und Domitian ist dann aber doch der innere Bau mit der Beischrift *Ara Pacis* abgebildet.

3. Was von der Ara Pacis bis jetzt wiedergefunden ist.

Mindestens dreimal ist man, vermuthlich beim Grundlegen für neuere Bauten, auf Theile der Ara Pacis gestoßen und hat solche aus dem Boden gehoben, ohne sie als das zu erkennen, was sie waren. Zuerst, unbestimmt wann, vor dem Jahre 1530; das zweitemal vor dem Ende des Jahres 1568; zuletzt im Sommer des Jahres 1859. Erst diese letzte Entdeckung wird uns örtlich einigermaßen genau bestimmt, und wenigstens bei dem zweiten Funde werden wir indirect auf dieselbe Stelle hingewiesen. Eine kurze Nachricht von diesem allmählichen Wiederanslichttreten des Heiligthums, zunächst als namenlosen oder falsch gedeuteten Denkmals, ist unerlässlich. Ausführlichere Nachricht wird davon anhangsweise gegeben werden.

Es war die im ersten Viertel des Cinquecento entstandene reiche Sammlung des Cardinals Andrea della Valle, in welcher zuerst Reste der Ara Pacis auftauchen, nämlich fünf Figurenreliefs, die jetzt der Villa Medici angehören. Von diesen sind drei schon früher als Theile des Augusteischen Denkmals erkannt worden, zwei werden ihm erst jetzt zugetheilt. Wo diese Valle'schen Reliefs gefunden wurden, sagt uns niemand; es wird nur durch die späteren Entdeckungen offenbar. Auch für eine genauere Zeitbestimmung des Fundes bleiben wir auf Vermuthungen angewiesen.

Über den zweiten Fund berichtet eine Correspondenz des Cardinals Ricci von Montepulciano, welcher in Rom, in der von ihm erbauten Villa Medici auf dem Pincio residierend, dem antiquarischen Sammeleifer der Medici als römischer Agent diente. Im Anfang des Jahres 1569 schrieb er dem Secretär des Großherzogs von Toscana, dass er neun große zweiseitig verzierte Blöcke erworben habe, die er für den Transport zersägen lasse. Aber nur zwei von ihnen scheinen

[1]) S. *Acta fratrum Arvalium, rest. et ill. G. Henzen* S. XLII und, woran Hula erinnerte, *Notizie d. sc.* 1898 S. 120 — CIL VI 32347*a*, nach Hülsens freundlicher Mittheilung.

schon damals nach Florenz gebracht zu sein, zwei andere wurden ausgeschieden und, wie zu vermuthen, dem Besitzer der Fundstelle belassen oder zurückgegeben; die übrigen fünf wurden in der Villa Medici untergebracht. Wenige Jahre später, im Jahre 1584, erwarben die Medici mit dem größten Theil der Valle-Capranica'schen Sammlung auch die fünf Valle'schen Reliefs, die nun gleichfalls in die Villa auf dem Pincio überführt und dort in der Rückseite eingemauert und in Stuck phantastisch ergänzt wurden. Daselbst sind sie bis heute geblieben, während die 1569 erworbenen, in Marmor ergänzt, erst im Jahre 1780 nach Florenz gelangten.

Die letzte Entdeckung von Resten der Ara Pacis ward erst im Jahre 1859 gemacht, als man die Fundamente der südlichen Hauptfront des Palazzo Fiano am Corso verstärkte. Was damals gefunden wurde, verblieb in diesem Palast, bis es im Jahre 1898, von der italienischen Regierung angekauft, ins Thermenmuseum gebracht ward. Auf dem weißen Marmorfußboden, von welchem die Reste damals abgehoben wurden, hätte der Grundriss des Gebäudes, sei es in noch ortfesten Theilen, sei es wenigstens in Spuren, kenntlich sein müssen; aber, ohne weiter nachzuforschen, hat man nur das ausgehoben, was den neuen Fundamenten Platz machen sollte. Genauere Nachrichten gibt es über diese Entdeckung nicht.

[Alles nun, was von tektonischen oder figürlichen Zierden des Heiligthums bis jetzt bekannt ist, wird theils in den Abbildungen des folgenden Textes, theils in den angehängten Tafeln zur Vergegenwärtigung gebracht. Auf den letzteren sind die Friesstücke des Baues mit lateinischen Nummern I—XX, ihre Figuren mit arabischen bezeichnet, und ist den lateinischen Nummern eine Angabe des gegenwärtigen Aufbewahrungsortes beigesetzt. Die mit vegetabilischem Ornament ausgestatteten Theile sind durch die Buchstabenbezeichnungen A—G unterschieden. Genaue Auskunft über die Geschichte, die Literatur und den Erhaltungszustand der einzelnen Stücke ist am Schlusse in der Übersicht der Abbildungen gegeben.]

4. Wie die Forschung einsetzte und fortschritt.

Was in so verschiedenen Zeiten zum Vorschein gekommen war, hatte sich also arg zerstreut. Ein Theil war erst im Palazzo Peretti-Ottoboni-Fiano geblieben, ist aber dann von dort, ein Stück in den Vatican, eines in den Louvre gekommen, das meiste (neuerdings gefunden) ins Thermenmuseum. Ein Theil ist noch in der Villa Medici, ein anderer, noch größerer, nach Florenz überführt, in den Uffizi; ein Stück endlich ist nach Wien, ein anderes nach England verschlagen. Ein erfolgreicher Anfang, die zerstreuten Glieder zu sammeln und wissenschaftlich zu bestimmen,

ist erst zwanzig Jahre nach der letzten Entdeckung gemacht worden. An unzulänglichen Versuchen hat es aber auch schon in früheren Zeiten nicht gefehlt.

Die frühestgefundenen fünf Reliefs waren, wie es scheint, schon im Palazzo Valle mit richtiger Empfindung ihres Zusammenhanges angeordnet worden. Als dann die Medici die meisten Stücke des reichen Fundes vom Jahre 1568 in ihrer Villa auf dem Pincio geborgen hatten und nun auch jene fünf Friesblöcke mit der übrigen Valle'schen Sammlung dazu erwarben, da kann sehr wohl die Erkenntnis der Zugehörigkeit dieser zu jenen und der Wunsch, beide zu vereinigen, ein Antrieb zur Erwerbung gewesen sein. Den ältesten positiven Versuch, Stücke des ersten und des zweiten Fundes miteinander zu vereinigen, stellt eine der Zeichnungen dar, die man von solchen Funden machen zu lassen nicht lange säumte. Von zweien seiner neun Figurenreliefs sandte schon Cardinal Ricci eine Zeichnung nach Florenz, und noch heute gibt es deren[1]) von fast allen Theilen jenes Fundes, die meistens noch vor den Ergänzungen und nicht lange nach der Entdeckung gemacht sind, so namentlich die von Fulvius Ursinus in dem berühmten Vaticanus 3439 vereinigten. Andere sind nach England gelangt und verschiedenen Bänden in der k. Bibliothek in Windsor-Castle eingefügt, einige von A. W. Franks erworbene im Britischen Museum. Auch von den früher gefundenen Valle'schen Reliefs wurden ein paar schon im 16. Jahrhundert gezeichnet, und ihrer eine ist es (s. Anm. 1 Franks 228), in welcher, freilich ganz willkürlich durcheinandergemischt, Figuren von zwei Stücken des ersten und einem des zweiten Fundes zu einem mangelhaften Ganzen vereinigt sind.

Schwerer wog das Urtheil E. Q. Viscontis,[2]) der bei Erläuterung der vaticani-

[1]) Vgl. v. Duhn, *Annali* 1881 S. 310 ff. Danach ist folgende Liste aufgestellt, in welcher die Friesplatten mit unten nachgewiesener Zählung stehen; die Zeichnungen des Coburgensis nach Matz' Zählung, Berliner Monatsberichte 1871 S. 445 ff.

Platte:	Ursin.	Windsor.	Franks.	Coburg.
II	—	IV 78 VI 22	—	—
III	—	—	71 u. 236	—
IV	f. 96. 94	II 23	228	—
V	f. 95	II 22	—	—
VI	f. 93	—	—	—
VII	—	—	—	n. 38
XIV	f. 93	II 24	226 u. 233	—
XV	f. 96 }	II 25	v. J. 1600(?)	—
XVI	f. 95 }			
XVIII	—	—	228	28
XIX	—	—	228	—

Ferner enthält ein Römisches Skizzenbuch aus dem 18. Jahrh., das Robert im 20. Winkelmannsprogramm von Halle bekannt machte, unter n. 261 und 262 einige Figuren aus Platte XVI und V. Sehr freie Zeichnungen endlich nach einzelnen Figuren von XVI und dem Stierführer von II von Pirro Ligorio werden zu diesen Platten Erwähnung finden. Dabei wird zugleich gezeigt werden, dass dieser Fund spätestens im Jahre 1568 gemacht sein muss. — Den Zeichnungen nicht fern stehen zwei Tafeln in S. Bartolis *Admiranda*: Taf. 11 eine Ergänzung von Platte II und Taf. 14, zum Theil dieselbe willkürliche Verbindung von Platte XIV mit Figuren von IV wie in Franks 228, und im ganzen mit dieser übereinstimmend Stiche in einem Band der Barberinischen Bibliothek X 1, 5 fol. 251.

[2]) Museo Pio-Clementino V 32.

schen Platte (III auf Taf. IV) aussprach, dass sie, mit den einst mediceischen Reliefs in Florenz, für die er allerdings nur auf eine Abbildung S. Bartolis verweisen konnte, zusammengehörig, der besten Zeit römischer Kunst, des Titus oder Nero oder auch noch früherer zuzuschreiben sei. Als sein Neffe F. Aurelio Visconti dann das aus dem Palazzo Ottoboni nach der Villa Miollis überführte Relief (VI Taf. V) herausgab,[1]) erklärte er dies mit Hinweis auf seines Oheims Äusserung sogar für ein Augusteisches Werk. Dütschke[2]) hatte das Verdienst, die Briefe des Cardinals Ricci heranzuziehen und, auf sie gestützt, richtig das Centralrelief X, XI und die Rankenplatte G (Taf. I) demselben Monument zuzutheilen; aber er nahm auch ein paar ganz fremde Stücke hinzu, und, was schlimmer war, uneingedenk des von Visconti gegebenen Fingerzeiges, übersah er ganz die römischen Reste, auch die Entdeckung vom Jahre 1859.

So blieb es denn vor dritthalb Decennien Friedrich von Duhn vorbehalten, ausgehend von den Funden des Jahres 1859, die damals noch im Palazzo Fiano waren, mit diesen die Florentiner Stücke, ferner die zwei des Vatican und des Louvre, endlich von den fünf der Villa Medici drei zu vereinen, sie alle mit Vergleichung der von ihm aufgespürten alten Zeichnungen kritisch gesäubert und wohlgeordnet herauszugeben, in Kürze zu erläutern, und mit treffendem Urtheil als Reste des Augusteischen Friedensaltars in Anspruch zu nehmen.[3]) Er ist der Entdecker der *Ara Pacis Augustae.* Auf das Technische und Architektonische war seine Aufmerksamkeit allerdings zu wenig gerichtet, und falsche Messungen, eigene oder fremde, verleiteten ihn zu irrigen Annahmen, ließen ihn auch Offenbares übersehen. Er verzichtete schließlich auf jeden Herstellungsversuch, weil er bei diesem Bestande des Materials einen solchen für völlig aussichtslos hielt.

Ausgehend von der Beobachtung technischer Merkmale an den mit vollendeter Präcision bearbeiteten Marmorblöcken und von stilistischen Eigenschaften des Ornamentes, wie der symmetrischen Compositionsweise bin ich dann in einem ersten Reconstructionsversuch[1]) zu einem Ergebnis gelangt, welches die Gewähr der Richtigkeit in sich trug. Fügte sich doch den gezogenen Grundlinien alles von selber ein, nicht bloß das, was damals als zugehörig erkannt war, sondern auch das, was nach und nach später hinzukam. Dankbar gedenke ich der freund-

[1]) *Indicazione antiquaria delle sculture nella Villa Miollis* n. 129 S. 118 mit Taf. IV.

[2]) Antike Bildwerke in Oberitalien III S. XI f.

[3]) *Miscellanea Capitolina* (Festschrift der Iuvenes Capitolini zum 50jähr. Bestehen des Archäologischen Instituts.) S. 11—16; danach *Annali dell' Instituto* 1881 S. 302 mit Taf. VW und *Monumenti* XI Taf. XXXIV—XXXVI und Nachtrag, Annali 1885 S. 320.

[4]) In den Röm. Mitth. 1894 S. 172—228, *l'Ara Pacis Augustae*, weiterhin in dieser Schrift als „Ara Pacis" citiert.

lichen Hilfe, welche mir dabei ein österreichischer Architekt, V. Rauscher leistete, der damals in Rom Studien betrieb und durch seine für und mit Hülsen gemachten Arbeiten mit archäologischer Behandlung antiker Architektur vertraut war. Er hat die Reconstruction, wie ich sie gewinnen und in den Maßen feststellen konnte, nicht nur zeichnerisch dargestellt, sondern auch durch eigene Beobachtungen befestigt.

Gleichzeitig erschien Fr. Wickhoffs berühmte Einleitung zur Wiener Genesis, die, von gewissen Theilen des Augusteischen Denkmals ausgehend, die ganze römische Kunstgeschichte in neuer, origineller Beleuchtung zeigte. Reiche Fülle von Anregungen ist von jener Schrift ausgegangen, und wenn auch nicht die Herstellung, so ist doch die kunstgeschichtliche Würdigung des Friedensheiligthums durch sie gefördert worden.

Einen wichtigen Friesrest wies mir dann O. Benndorf nach, indem er den Gipsabguss eines schönen behelmten Götterkopfes (Taf. VIII) mittheilte, der, als aus Palazzo Fiano stammend im Jahre 1885 von einem römischen Scalpellino erworben, in Privatbesitz nach Wien gelangt war, und dessen Zugehörigkeit Benndorf an den erhaltenen Originalen erkannt hatte. Dieser Kopf hob mit einem Schlage alle Zweifel, die ich betreffs eines andern idealen Kopfes (Taf. VII) gehegt hatte, der im Palazzo Fiano bei den im Jahre 1859 gefundenen Resten der Ara Pacis und andern fremden Dingen aufbewahrt wurde. Ich hatte diesen Kopf zuletzt von meiner Herstellung ausgeschlossen, weil er, isoliert wie er war, sich nicht einfügen wollte, und weil mir auch die glimmerige Bruchfläche eine verschiedene Qualität des Marmors zu verrathen schien. Dass letzteres nicht der Fall ist, wird später zu sagen sein; das erstere Bedenken verkehrte sich plötzlich ins Gegentheil, als ein zweiter Götterkopf da war, der in entgegengesetzte Richtung schaut, entsprechend den zwei in entgegengesetzter Richtung bewegten Festzügen, und helles Licht fiel nun mit einemmal auf den Mittelpunkt des ganzen Frieses.

Ein unerwarteter Zuwachs ergab sich ferner, als man in der Kirche del Gesù in Rom die Grabplatte eines Mons. Poggi umkehrte.[1]) Es war eine der Rückseiten, welche Cardinal Ricci im Jahre 1569 hatte absägen lassen. Durch ihre Maßverhältnisse nahm sie ganz von selbst ihren Platz in meinem Grundrisse des Frieses ein.[2])

[1]) *Notizie degli scavi* 1899 S. 50. Die Inschrift der Platte bei Forcella, *Iscrizioni delle chiese ed altri edifici* X n. 763 besagt, dass der Prälat im Jahre 1628 starb und von seinen Erben, den Jesuiten, bestattet wurde. Auf welchem Wege die Platte in den Besitz der Jesuiten gelangt ist, kann ja vielleicht noch einmal offenbar werden.

[2]) In den Röm. Mitth. 1894 S. 193 hinter 4 in Fig. 11. Jetzt III im Horizontalschnitt des Frieses Fig. 22.

Erfreulicher noch war eine andere Bereicherung, die das Material zum Wiederaufbau durch eine scharfsinnige Vermuthung Hülsens erfuhr. Er bemerkte nämlich, was sich durch Untersuchung der Originale in der Folge vollauf bestätigte, dass auch die zwei andern Reliefs einst Valle'schen Besitzes, gleich den drei früher zugezogenen, zum Friese der Ara Pacis gehören (VII und XIII auf Taf. III).[1]

An längere oder kürzere Wiedergaben meiner Darstellung von Lanciani, Amelung, Courbaud[2]) sei nur erinnert. Nicht unerörtert bleiben darf aber die Behandlung der Sache von Gardthausen, der in seinem Buch über Augustus auf S. 499 f. meine Grundrisse und Aufrisse wiederholt, aber dem Nachweis meiner Reconstruction offenbar nicht gefolgt ist, da er sonst unmöglich über die Friesdarstellungen völlig aus der Luft gegriffene Einfälle hätte vortragen können. Und doch hat er auf S. 861 eine der oben erwähnten Münzen mit der ‚Ara Pacis' abgebildet und nicht unrichtig hervorgehoben, dass sie meine Reconstruction bestätige. Ich hatte diese und eine ähnliche unter Domitian geprägte Münze nur aus Cohens Beschreibung (Néron 27 ff., Domitien 338) gekannt, danach keine Übereinstimmung mit dem Augusteischen Denkmal, wie ich es herstellen zu können glaubte, erkannt und deshalb ihrer keine Erwähnung gethan.

Diese Unterlassung gut zu machen durch Abbildung von Abdrücken der besten erreichbaren Stücke bin ich jetzt durch freundliche Bemühungen von R. von Schneider und besonders von W. Kubitschek instand gesetzt. Das von letzterem gesammelte numismatische Material wird in einem Anhange von ihm besprochen werden. Hier sei nur hervorgehoben, dass nicht sowohl die Wiederherstellung der Ara Pacis durch diese Münzen Bestätigung erhält, sondern dass das Umgekehrte der Fall ist. Durch die in sich gesicherte Reconstruction wird es zur Gewissheit, dass die Neronischen Münzbilder und also wohl auch das Domitianische wirklich die Ara Pacis Augustae darstellen, wenn auch mit Freiheiten, die wir dem Stempelschneider überlassen müssen. Nur in einem Punkte werden die Bildchen uns vielleicht einen Fingerzeig geben.

Überblickt man den Gang der Forschung in den letzten Jahrzehnten, so wird der rasche Erfolg augenfällig, mit dem sie einen im Laufe von Jahrhunderten sorglos zutage gebrachten und sorglos verschleuderten Bestand der Ara Pacis wieder zurückgewann. Dieser Bestand selbst ist aber immerhin noch so fragmen-

[1]) Hülsen hat diese Vermuthung in einer Sitzung des Römischen Instituts (s. Mittheilungen 1899 S. 104, 10. März) dargelegt und mir ihre Veröffentlichung freundlich überlassen.

[2]) Lanciani zuletzt in *Ruins and excavations* S. 468 nicht eben genau; Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz S. 105 ff. Unrichtigerweise (vgl. Ara Pacis S. 173) ist hier der Ornamentpfeiler 145—146 als zugehörig bezeichnet; Courbaud, *le bas-relief romain à représentations historiques* 77 ff.

tarisch, dazu an sich so disparat und schwer zu erfassen, dass der Nachweis seines einstigen äußeren Zusammenhanges und ideellen Wertes eine verwickelte Aufgabe darstellt. Um das Verständnis dieses Nachweises, den ich im folgenden mit der gebotenen Ausführlichkeit liefere, dem Leser zu erleichtern, mag daher eine summarische Beschreibung des Denkmals, soweit es sich zuverlässig wiederherstellt, hier voraufgehen. Als bildliche Erläuterungen werden dabei die der Hand George Niemanns verdankten beiden Skizzen Fig. 2 und 3 willkommen sein, in denen mit künstlerischer Freiheit ergänzt ist, was die Überlieferung an bestimmten Einzelaufschlüssen versagte. Hierüber indes sich zu verständigen, wird im Schlusscapitel Gelegenheit gegeben sein.

Die bis jetzt aus der Erde gehobenen Reste lassen sich mit Sicherheit einer Einfriedung zutheilen, innerhalb deren der Altar vor dem Bilde der Friedensgöttin gestanden haben muss. Aus wanddicken Marmorblöcken aufgebaut, bildete diese Einfassung ein Quadrat von reichlich 10^{m} äußerer Seitenlänge. Von den untersten sowie den obersten Theilen des Gebäudes, von einem Sockel, von Gebälk und Sims, ist uns nichts in die Hände gekommen. Der untere und obere Ablauf, wie ihn die Münzbilder darstellen, hat in diesen Formen und Verhältnissen nicht existiert: der Sockel und die Basis scheinen darin in eins zusammengezogen zu sein, ebenso wie oben Gebälk und Sims. Pilaster standen an den vier Ecken; dazwischen an den Seitenwänden nicht, wohl aber an der Vorder- und Hinterwand. Die letztere war durch zwei Doppelpilaster, die erstere durch zwei einzelne Pilaster in drei ungefähr gleiche Abschnitte zerlegt. Den mittleren Abschnitt der Frontwand nahm die Thür ein, deren Pfosten zwei Pilastern der Hinterwand entsprachen. Die übrigen Abschnitte, zwei schmale vorn, die zwei breiten der Seitenwände, die drei schmalen der Hinterwand waren durch einen bandartigen Streifen je in eine höhere untere und eine etwas niedrigere obere Hälfte getheilt. Diese ganze Gliederung der Wandflächen durch Pilaster und Bandstreifen war innen und außen dieselbe, der die Felder füllende Schmuck war aber innen und außen verschieden. Außen war er überaus reich und kunstvoll: hier zeigten sich die unteren Felder von blütenreichen Rankengewinden übersponnen, die oberen von Menschen in festlicher Procession, von Cultushandlungen und zuschauenden Göttern eingenommen. Innen sah man an allen vier Seiten unten ein einfaches Streifenornament, oben an Stierschädeln aufgehängte Fruchtkränze. Nur die Mitte der Rückwand, dem Eingang gegenüber, trat durch die mit Ranken reich geschmückten Doppelpilaster ausgezeichnet hervor: der leicht zu erkennende Platz für das Bild der *Pax Augusta*.

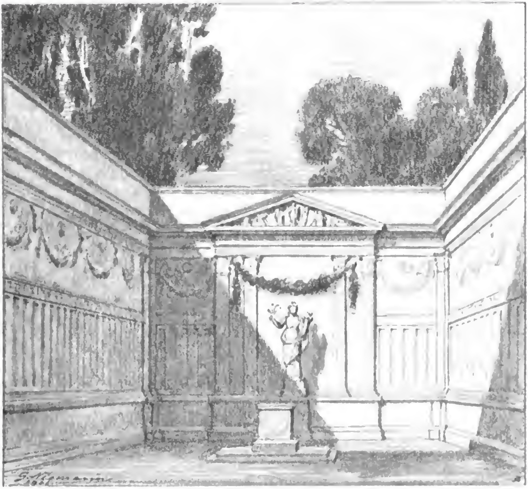


Fig. 3 Innenansicht der Ara Pacis, gezeichnet von George Niemann.

II. Die Wiederherstellung.

1. Technische Vorbemerkungen.

Der Marmor des Baues ist carrarisch und hat die Neigung in glatten Flächen zu spalten. Die Spaltungsflächen sind zum Theil so eben, dass ich sie anfangs für Schnittfugen halten konnte; mitunter haben sie ein glimmeriges Aussehen wie bei pentelischem Marmor. Cipollino nannte ein italienischer Scalpellin

deshalb den Marmor, versicherte aber, dass diese Art auch in Carrara nicht ungewöhnlich wäre.[1])

Die Marmorblöcke sind mit vollendeter Präcision bearbeitet, nach dem Verfahren der griechischen Marmortechnik, ausgenommen dass die Fugenflächen der Regel nach ohne Anathyrose, vielmehr in ihrer ganzen Ausdehnung zum Anschluss glatt geschliffen sind. Klammern: gerade Stäbe mit kurzen Querbarren an den Enden, und Dübel von Metall, von denen keine erhalten sind, soviel ich weiß, stellten die feste Verbindung der Blöcke her. Stemmlöcher dienten zum Anschub. Alle Blöcke waren wanddick, giengen von innen nach außen durch,[2]) und alle wagrechten Fugen lagen an den Grenzen der Gliederungen, wo sie sich dem Auge verbargen, so dass also weder der Fries, noch die Rankenplatten, noch das Mäanderband irgendwo sich von horizontalen Fugen durchschnitten zeigte. In gleicher Weise ließen sich die senkrechten Fugen nicht verstecken. Sie liegen aber in den entsprechenden Theilen derselben Seite des Gebäudes ungleich. So war z. B. das Rankenstück rechts von der Thür HIK (Fig. 15) ein einziger Block, während das entsprechende links aus zweien bestand. Doch ist das wohl größtentheils zufällig, indem man Blöcke von ungleicher Größe verwandte, wie sie gerade zur Hand waren. Nur hat man eben in jenem linken Rankenstück die Fuge gewiss absichtlich nicht in die Mitte, sondern etwas seitlich davon fallen lassen, um nicht das Relief des dünnen centralen Blütenstengels zu gefährden.

Die Ecken sind, soweit wir noch zu erkennen vermögen, in den verschiedenen Lagen verschieden behandelt. Die hohen Rankenblöcke sind von innen her auf Gehrung geschnitten; doch geht, wie auch in griechischer Technik gewöhnlich, der diagonale Schnitt nicht ganz bis zur Außenecke durch, sondern vorher in einen zur Außenfläche rechtwinkligen über (vgl. Block F und K in Fig. 9). Die höheren Lagen scheinen dagegen wechselnd durchgebunden zu haben (vgl. Fries III, VII, XIV, XVIII und Fig. 20).

Ein besonderes Verfahren ist, sei es aus Sparsamkeit, sei es zur Sicherung bei den Capitälen der Pilaster angewandt. Um nicht die ganzen großen Blöcke, denen die Pilaster angearbeitet waren, um soviel dicker nehmen zu müssen, als die Ausladung der Akanthosblätter und Voluten betrug, vielleicht aber auch, um diese nicht während der Arbeit irgendwelcher Beschädigung auszusetzen, waren die Capitäle aus besonderen Stücken gearbeitet, welche mit ihrer Mitte in eine

[1]) Vgl. II 13 und die Meinungsverschiedenheiten der Steinmetzen, die Cardinal Ricci erwähnt, in den Briefen 2, 3, 4 im Anhang.

[2]) Einzig von der Basis ist kein ganz durchgehendes Stück erhalten, aber an B 3 Fig. 6 fehlen nur wenige Centimeter.

kastenartige Aushöhlung tiefer eingriffen, an den Seiten einfach als Verkleidung sich der glatten Fläche vorlegten (vgl. Fig. 24, auch die schmalen Pilastertheile neben dem Centralrelief X, XI Tafel III). An den Außenecken konnte die Einfügung eines in dieser Weise hergerichteten Doppelcapitäls keine Schwierigkeit bereiten. Anders an den Innenecken. Hier konnte das Capitäl nicht wieder aus einem Stück sein, weil es dann, hinten breiter als vorn, wie es war, nicht durch die vordere Öffnung hindurchgieng. Darum arbeitete man, wie es nach III (Fig. 24) scheint, diese Capitäle aus zwei Stücken, von denen eines nach dem andern eingefügt und jedes dann besonders verklammert wurde. Keines von diesen Capitälen, weder den äußeren noch den inneren, hat sich, gewiss infolge ihrer Lösbarkeit, erhalten. Die, welche von dem vornehmsten Theile des Denkmals erhalten sind, waren in anderer Weise ausgeführt und sollen besonders besprochen werden.

Das Relief ist auch hier, wie gewöhnlich, an den fertig aufgeführten Marmorwänden ausgearbeitet, und zwar so, dass an den Rändern, nicht der einzelnen Platten, sondern der einzelnen Felder, von der ursprünglichen Fläche ein 0·03 m breiter Streifen belassen ist. Zu diesem Plattenrande hebt sich die Fläche des Reliefgrundes in rascher Krümmung heraus, wie man heute noch an dem einen unzersägten Friesblock VIII (Fig. 25) sehr gut ersehen kann. Diesen gleichsam aufgebogenen Rand haben die Felder mit Figuren oder Fruchtschnüren an allen vier Seiten, oben, unten, links und rechts, die Rankenfelder aber nur oben und unten. Einen Grund für diesen Unterschied vermag ich nicht einzusehen. Der vortretende Plattenrand sammt den daraufstehenden Relieftheilen ist namentlich bei den Figurenfriesen größtentheils weggebrochen oder abgedrückt, so dass diese Friese meist unten wie oben einen mehr oder weniger hohen Streifen moderner Ergänzung haben, Ergänzungen, die, wie alle übrigen an den Valle'schen Platten, in der Villa Medici nur in Stuck, an den nach Florenz und in den Vatican gebrachten in Marmor ausgeführt sind. Man braucht nur den Durchschnitt in Fig. 25 anzusehen, um zu begreifen, wie solches Missgeschick gerade diese Theile der Platten vorzüglich treffen konnte. Zugleich aber wird man sich sagen, dass vielleicht der Regel nach die Zerstörung keineswegs den ganzen unteren Theil der Platte weggenommen, sondern den Kern des Blockes belassen haben mag. Das ist auch wirklich an den Florentiner Platten sicher zu erkennen; es wird also trotz der argen Stuckverschmierung an den Platten der Villa Medici nicht anders sein.

Farbigen Überzuges haben die Reliefs unseres Denkmals gewiss ebensowenig entbehrt wie andere. Ich habe dafür die hie und da noch besonders frisch

erhaltene Raspelung der Oberfläche von Figurentheilen geltend gemacht,[1]) die mir auch an andern römischen Monumenten als Anzeichen einstigen Farbenauftrages erschienen ist. Manche Theile, namentlich an den Reliefs der Villa Medici, aber auch an Fries VIII im Thermenmuseum und ebenso unverkennbar an den Platten, welche in die Uffizien gelangt sind, findet man sogar noch mit einem dünnen Überzug bedeckt, der bald in größeren, bald in kleineren Flächen erhalten ist. Er ist heute farblos oder weißgelblich, und ich habe ihn schon früher für den verblassten Rest einstiger Bemalung oder für eine hellfarbige Grundierung erklärt, und thue das jetzt umso nachdrücklicher, seit ich die Bemalung an Architekturstücken von Priene im Berliner Museum gesehen habe. Denn hier ist der Farbenauftrag in vollem Zusammenhange erhalten; die Farbe selbst, stellenweise noch sehr deutlich, ist anderswo schwindend oder geschwunden, d. h. im Übergang zu dem, was an den Reliefs der Ara Pacis und anderswo sich erhielt. Nur durch eine solche schützende Farbendecke dürften die Reliefs der einst nicht überdachten Marmorwände sich in so unverwittertem Zustande erhalten haben.

2. Der unterste Theil des Aufbaues: Fußboden, Sockel, Basis.

Wer der Geschichte des wiedererstehenden Friedensheiligthums gefolgt ist — von den technischen Vorbemerkungen, bei denen fertige Vorstellungen vorweggenommen werden mussten, nicht zu reden —, dem haben sich schon gewisse Theilvorstellungen vom Aufbaue desselben eingeprägt. Ein zweiseitig verzierter Fries, überhaupt nur solche Blöcke, die von der Außen- zur Innenseite durchgehen, das entspricht nicht der Idee eines Altars, weder eines riesengroßen noch eines kleinen. Nur in einem Hofe konnte der Altar stehen, und er stand hier ähnlich wie in einer Tempelcella, nur mit dem bedeutsamen Unterschied, dass über eine Cella sich die Tempeldecke breitete, im Hofe dagegen der lichte Himmel auf Bild und Altar herabschien.

Als übereinanderliegende, je eine besondere Reihe von Marmorblöcken einnehmende Wandtheile stehen ferner bereits fest vor der Seele des Lesers der Fries, der, mag auch der Name nicht ganz zutreffend sein, jedesfalls den oberen Platz in der Vorstellung des Ganzen behauptet, sodann die Rankenblöcke, die folglich tiefer anzusetzen sind, auch deshalb schon, weil sie 0·27 m höher als der

[1]) Röm. Mitth. 1895 X 139, 1, wo auch ein griechisches Beispiel älterer Zeit angeführt ist. Nach einer Mittheilung Benndorfs erkannte „diesen Sachverhalt auch Caspar von Zumbusch bei der ersten Besichtigung des Wiener Fragmentes“, und im Lichtbilde Taf. VIII ist er noch zu erkennen.

Fries sind. Die constructive Selbständigkeit und die relative Vollständigkeit dieser beiden Hauptheile — wenigstens unter dem, was in unsere Hände gelangt ist — bringt es nun mit sich, dass der Grundriss, der natürlich für beide Theile derselbe sein muss, doch für jeden besonders festgestellt und in seinen Maßen herausgerechnet werden kann. Die Gewähr der Richtigkeit wird dadurch eine doppelte. Bequemen Verweisens halber werde ich jedes der übereinanderliegenden Wandglieder nach seinem Hauptornamente benennen, nur mit dessen Anfangsbuchstaben anführen und die von jedem erhaltenen Stücke mit Ziffern oder Buchstaben bezeichnen, also Basis 1—9, Ranken A—L, Mäander 1—5, Fries (innen wie außen) I—XIX, wobei die Thürrahmenstücke nicht eingerechnet sind.

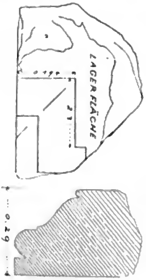


Fig. 4 Basisstück 1. Inneres Profil.

Ein mit weißen Marmorplatten belegter Fußboden trug den Aufbau, und diesen würden wir uns, auch ohne besonderes Zeugnis, auf einigen Stufen sich erhebend denken. Die Höhe der Stufen war nothwendig eine geringe, wenn der ganze Altarhof von so beschränkten Verhältnissen war, wie sich bald zeigen wird. Über den Stufen ist nach allgemeiner Analogie, über die später zu sprechen sein wird, als unterster Theil des eigentlichen Aufbaues ein Sockel von angemessener Höhe vorauszusetzen. Denn auch von ihm ist bis jetzt kein Stück gefunden oder bekannt geworden.

Das erste Glied, welches unsere von unten her wiederaufbauende Arbeit thatsächlich in ihre Hand gegeben sieht, das letzte, was die von oben nach unten vordringende, zerstörende, oder sollen wir sagen rettende Thätigkeit der Ausgräber bis jetzt erreicht hat (vgl. am Schluss), ist die Wandbasis: wenige Stücke, aber gerade genug, um erkennen zu lassen, dass sie gleichartig unter der Wand wie unter den Pilastern ist. Ihre Theile (s. Fig. 6) sind von unten nach oben: Platte, Polster, Kehle, darüber nicht wieder ein Polster, sondern eine steigende Herzblattwelle, innen wie außen, nur dass innen die letzten zwei Profile in eines zusammengezogen sind. Unter den neun erhaltenen Stücken sind drei, welche einen Theil nicht nur der unteren Lagerfläche wie alle übrigen, sondern auch von der oberen erhalten haben, also die ganze Höhe der Basis von 0·30 m erkennen lassen. Sie geben uns aber auch sonst wichtige Fingerzeige. B 1 (Fig. 4) gehört nämlich einer inneren Ecke an, die kenntlich ist an zwei halben zusammen-

stoßenden Pilasterbasen, deren eine wenigstens, zu oberst ganz erhalten, hier 0·23 m breit ist, während von der anderen nur der Anfang vorliegt. B 2 (Fig. 5) ist dagegen eine Pilasterbasis, und zwar nicht von einem Eck-, sondern von einem Mittelpilaster.[1]) Denn an seiner rechten Seite (von außen gesehen) ist 0·03 m hinter der Ecke ein Gehrungsschnitt, dem sich B 3 (Fig. 6), ein Stück der rechts hinter dem Pilaster weitergehenden Wandbasis, anfügt. An der linken Seite von B 2 (Fig. 5) laufen sich die Profile der Basis an einem senkrechten Abbruchstreifen todt, den wir später als glatten Wandtheil neben der Thür verstehen werden.

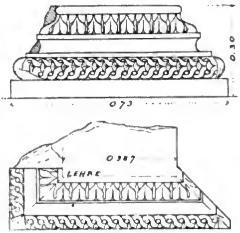


Fig. 5 Basis 2 von einem Mittelpilaster.

Aus diesen Stücken lernen wir also:

1. dass der Bau von rechteckigem Grundriss war;

2. dass er an den Ecken innen, also selbstverständlich auch außen Pilaster hatte;

3. dass aber außer an den Ecken auch an gewissen Stellen dazwischen Pilaster standen;

4. dass die Außenseite des Bauwerkes weit reicher verziert war als die innere; denn dieselben Theile der Basis, Polster und Herzblattwelle, sind außen mit plastischem Riemengeflecht und Herzblatt verziert, innen glatt;

5. dass die Niedrigkeit der Basis (0·30 m) und die geringe Breite des ganzen Pilasters (0·38 m) schon vorweg die Idee einer eher kleinen als großen Anlage wachruft.

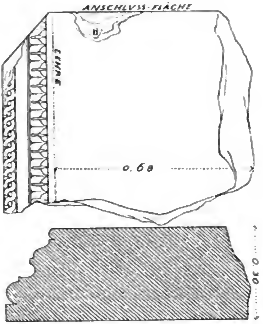


Fig. 6 Basis 3 von der Wand.

[1]) Dies Stück ließ sich früher (Röm. Mitth. X 175) wegen seiner Aufstellung im Palazzo Fiano, mit einem andern Block oben darauf, nicht sicher beurtheilen. B 1 war abgebildet *Annali* 1881 Taf. W 1.

3. Unterer Wandtheil und das Mäanderband darüber, außen und innen.

Die mit reichen Rankenwindungen verzierten Blöcke,[1]) deren volle Höhe an mehreren Stücken zu 1·82 m zu messen ist, standen ohne Zweifel unmittelbar auf der Basis, ebenso wie die Pilaster. Diese, Eck- wie Mittelpilaster, sehen wir zur Seite der verschiedenen Theile, in welche die Wand sich gliedert, aufsteigen. Im Stücke F (Fig. 7 perspectivisch in kleinerem, Fig. 8 geometrisch in größerem Maßstabe) steht der Pilaster neben einem Rankenfeld, beides unten unvollständig. Oben aber, wo das Rankenfeld regelrecht mit dem Plattenrande abschließt, ist der Pilaster glatt durchschnitten. In dem Stücke M 1 aus der folgenden Lage Fig. 19 zeigt sich der Pilaster neben dem Mäanderband oben und unten glatt durchschnitten; endlich neben den Friesblöcken III, VIII in Fig. 24 f., X, XI auf Tafel III sehen wir die Pilaster sammt Capitäl oben mit dem Fries selbst abschließen. Folglich können die Pilaster unten nur entweder in gleicher Höhe mit den Rankenplatten anheben oder mit einem andern, noch tieferen Wandtheil.



Fig. 7 Rankenstück F mit angearbeitetem Eckpilaster, in Schrägsicht.

Von einem solchen ist nichts gefunden; der Gedanke, dass ein solcher Wandtheil zwischen Basis und Rankenplatten gelegen habe, verbietet sich aber auch noch durch zwei positive Gründe. Erstens nämlich bekommen die Pilaster, deren Höhe nicht direct gemessen, sondern nur aus der Breite berechnet werden kann, ihr richtiges Verhältnis schon, wenn sie gerade mit den Rankenplatten anheben; zweitens wird dies auch durch die Folgerichtigkeit, oder besser vielleicht durch die lebendige Idee des Ornamentes selbst gefordert. Wie die Ranken sich aus mächtigen Akanthospflanzen entwickeln, so entsprossen gewiss — erhalten ist kein unteres Pilasterende — auch die Pilastergewächse aus ähnlichen, nur kleineren Pflanzenkelchen. So verschieden nun auch, hier im schmalen Streifen, dort im breiten Felde, das Wachsthum dieser Phantasiegewächse sich entfaltet, so

[1]) [Aus typographischen Rücksichten ist die Reihenfolge der Figuren 10, 11, 9 verschoben.]

müssen wir sie doch beidemal auf demselben Boden aufsprießend denken: ist die Basis dieser Boden für die Pilaster, so ist sie es auch für die Ranken.

Von den mächtigen Rankenblöcken,[1]) die durch ihre Maße wie durch ihr Ornament sowohl das äußere, das anmuthige Pflanzengeschlinge, als auch, und zwar in noch höherem Grade, wie wir sehen werden, durch das innere, wie kein anderer Theil die Idee der einhegenden Wand verkörpern, sind so bedeutende Reste vorhanden, dass hier der Versuch einer Zusammensetzung, erst der Bruchstücke zu Blöcken, dann der Blöcke zu einem bestimmbaren Theile des Ganzen, gemacht werden konnte. Was in Wirklichkeit mit den mächtigen Stücken nicht wohl thunlich gewesen wäre, ließ sich mit Photographien unschwer erreichen. In der That schlossen an das neben einem Eckpilaster erhaltene Ende eines Rankenfeldes F (Fig. 13) zwei andere Stücke E und D an, alle drei von der oberen Hälfte des Blockes, auch der dritte D wie E mit einem Theil des oberen Auflagers und links mit Stoßfläche. Von dieser bis zur Pilasterecke maß der Block 2·60 m. Dies veranschaulicht der Grundriss (Fig. 9) und die Innenansicht der zusammengezeichneten Blöcke in Fig. 10 und 11, zugleich auch, dass an diesen ein anderer Block C, der früher im Palazzo Fiano schon aus zwei Stücken zusammengesetzt war, anpasst, was wiederum die Photographie augenscheinlich machte, hier jetzt die Außenansicht in Fig. 12 und 13 mit Ergänzung des Mäanders



Fig. 8 Rankenstück F, rechte Ecke der linken Seitenwand.

[1]) In *Annali* 1881 Taf. VW waren abgebildet A B F G H I K.

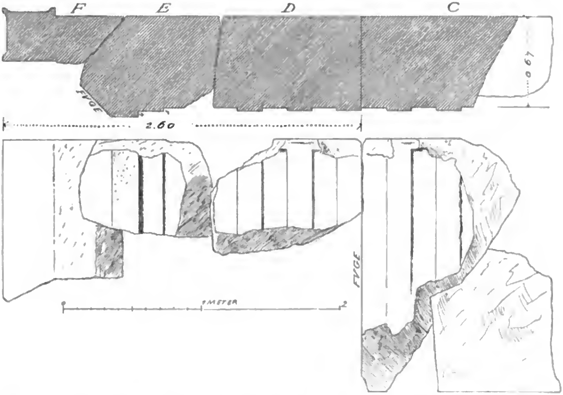


Fig. 10 Horizontalschnitt und Innenseite der Bruchstücke C und D, E, F der unteren (Ornament-) Schichte. Innenansicht des linken Endes der linken Seitenwand.

und Zufügung der erhaltenen Friesplatten. Das ist nicht etwa ein glücklicher Zufall. Vielmehr zeigt sich hier, was häufiger noch beim Fries zu beobachten ist, dass die zusammengehörigen Theile noch beieinander standen oder lagen, als man sie entdeckte und aushob. Umgekehrt darf man *cum grano salis* schließen, dass zusammengefundene Theile auch enger zusammengehören.

Es fragt sich nämlich jetzt, wie der zweite große Block dieser Seite C, der links (von innen gesehen rechts in Fig. 10) nur Bruch zeigt, und ein anderes Stück, B in Fig. 9, das rechts Bruch-, links Schnittfläche hat, sich zueinander verhalten. Der Block B (Fig. 14) enthält eine große Akanthospflanze, aus welcher über dem Mittelblatt ein mächtiger Stengel gerade emporsteigt. Dass dies der Mittelpunkt und Ursprung eines ganzen Rankensystems ist, wird noch offenbarer durch zwei Akanthosblüten, die, aus den großen Blättern hervorkommend, beiderseits dem Mittelstengel sich entgegenkrümmen. Zu welchem Rankensystem gehört nun dieser

Akanthos? Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein. Mit Ausnahme eines einzigen Rankenstückes A, das ich früher irrthümlich auch dazu gezogen habe, gehören alle im Jahre 1859 gefundenen Rankenstücke nur zwei verschiedenen Rankenfeldern an, die wir sogleich zwei verschiedenen Seiten des Bauwerkes, nämlich der linken, von vorn gesehen, und der vorderen (s. den Grundriss Fig. 9) zuzuweisen haben werden. Das zweite Rankenfeld HIK hat seinen Akanthos; folglich wird der Akanthos B zu dem System C—F gehören, und fragt sich nur noch das eine, wie groß die jedesfalls vorhandene Lücke zwischen B und C ist; ob die schon erwähnte Schnittfläche links von B die linke Grenze des Blockes C oder eines weiter folgenden Blockes ist. Im ersteren Fall wäre die Lücke unbedeutend, im andern sehr beträchtlich. Das Geringste, was zur Ausfüllung erfordert wird, ist das seitliche Akanthosblatt und die erste, nothwendig nach unten eingerollte Rankenwindung. Bemessen wir diese nach den Beispielen von G und HIK, so kommen wir auch für den zweiten großen Block auf ungefähr 2·60 ᵐ, also das Maß des ersten. Das ist eine offenbare Bestätigung dessen, was auch dadurch, dass die Stücke zusammengefunden sind, nahegelegt wird, nämlich die Lücke zwischen B und C möglichst klein anzunehmen. Vier solcher großen Blöcke hätten genügt für die ganze Wand, deren Hälfte sich hiernach berechnet auf $2 \times 2{\cdot}60 = 5{\cdot}20 - 0{\cdot}23$ ᵐ, d. i. was im Block C noch links von der Mitte des Akanthos enthalten ist. Also rund 10 ᵐ wäre hiernach die Länge der ganzen Wand gewesen.

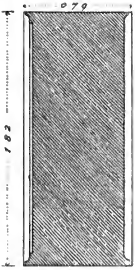


Fig. 11 Durchschnitt von Fig. 10.



Fig. 9 Horizontalschnitt der Rankenblöcke.

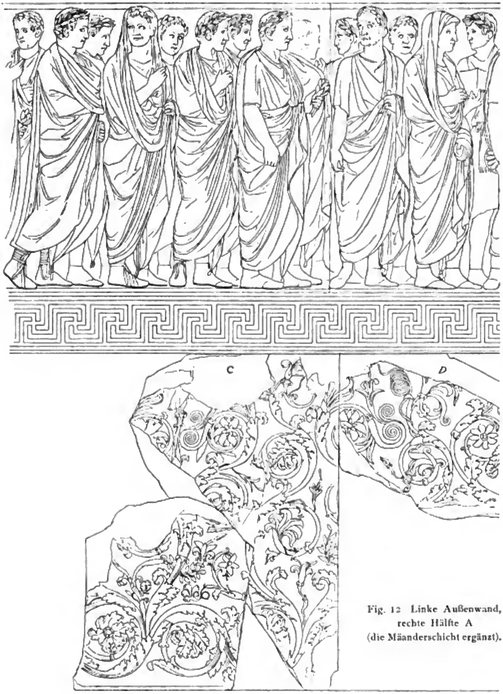


Fig. 12 Linke Außenwand, rechte Hälfte A (die Mäanderschicht ergänzt).

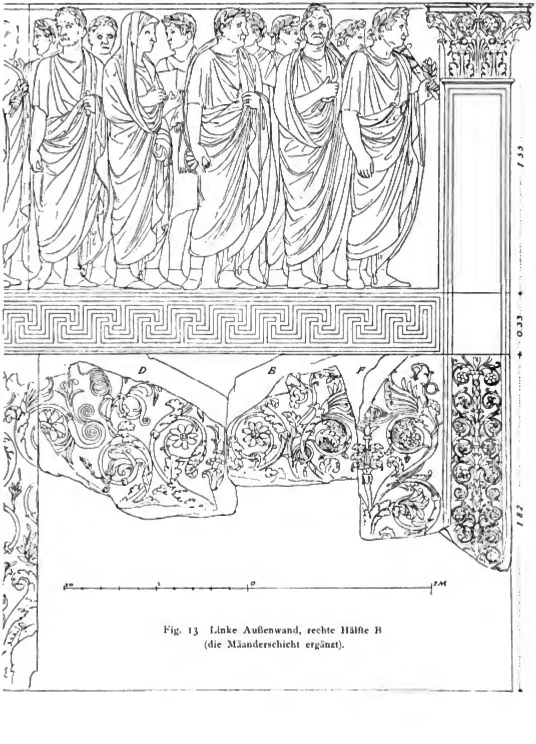


Fig. 13 Linke Außenwand, rechte Hälfte B
(die Mäanderschicht ergänzt).

Diese Berechnung der halben Seitenlänge, die natürlich nur annähernd genau sein kann, wird erprobt durch ein unscheinbares, aber bedeutsames Symbol, das mitten in die Rankenwindungen eingelegt, doch in keinerlei Berührung mit ihnen steht, sondern ganz für sich an der Wand zu hängen scheint, also auch seine selbständige Bedeutung haben muss. Es ist ein Lorbeerkranz, ganz wie die im Festzug getragenen, nur aus zwei beerentragenden Zweiglein zusammengebunden. Dieser Kranz, sichtbar in Fig. 12. 13, ist mitten durchschnitten von der Fuge zwischen den Blöcken C und D und nur seine linke Hälfte erhalten. Bei der auf anderem Wege gefundenen Zusammensetzung der halben Wand aus den zwei Blöcken BC und DEF fällt der Kranz nun gerade in die Mitte der halben Wand. Ein gleicher Kranz darf an der linken Wand mit vollkommener Gewissheit vorausgesetzt werden: sollte man fehlgehen, wenn man die zwei Kränze auf die beiden Länder Hispanien und Gallien bezieht, in denen Augustus Ordnung geschaffen hatte, ehe er im Jahre 13 v. Chr. nach Rom zurückkam?



Fig. 14 Akanthoskelch,
Bruchstücke des Rankenblocks B in Fig. 9.

Der Kranz gestattet aber noch eine andere Folgerung, die ebenfalls hier am Platz ist. Er hängt nicht in der Mitte zwischen dem oberen und unteren Rand der Rankenplatte, sondern erheblich tiefer. Wer den Block noch aufgerichtet im Palazzo Fiano sah, musste sich stark bücken, um ihn zu sehen. Ja auch um 0·30 m, d. i. die Höhe der Basis, gehoben, kommt der Kranz noch nicht in Augenhöhe, geschweige etwas darüber. Das ist ein ziemlich positiver Beweis für die Richtigkeit der Voraussetzung von Sockel und Stufen.

Die solchergestalt wiederhergestellte untere Wandhälfte mit den von der Mitte nach beiden Seiten rollenden Rankenwellen kann nur Eckpilaster, keine mittleren gehabt haben; und ohneweiters ist klar, dass dies keine Thür- und Frontwand, sondern vielmehr eine undurchbrochene Seitenwand war.

Ganz anders die zweite aus vorhandenen Rankenplatten herzustellende Wand, die mit jener ersten vermuthlich den Eckpilaster gemein hatte. Da ist zunächst die große, schon im Jahre 1568 gefundene Florentiner Platte G auf Tafel I. An ihr ist zwar einiges ergänzt, aber aus den antiken Theilen leuchtet das eine sofort hervor, dass sie, 1·155^{m} breit, nahezu die rechte Hälfte eines ganzen Rankensystemes enthält. Das Ganze maß demnach ungefähr 2·40^{m}. Denn der linke Fugenschnitt verläuft nur ein wenig rechts von der Mitte des großen Akanthos, und auch weiter oben ist zwar nicht der Stengel, aber wohl sind die seitlich von ihm abgehenden kurzen Deckblätter der einzelnen Knoten sichtbar. An der rechten Kante der Platte aber sind die Ranken nirgends durchschnitten, sondern überall vollständig und in sich selber beendet, ganz ähnlich wie auf F neben dem Eckpilaster in Fig. 8, ohne herausgekrümmten Rand daneben (vgl. S. 14). Einen Pilaster wird man also ohne viel Überlegen auch hier rechts neben der Platte G voraussetzen und einen zweiten natürlich links neben der ergänzten linken Hälfte. War von diesen zwei Pilastern der eine gewiss ein Eckpilaster, so war der andere ebenso gewiss ein mittlerer. Welcher von beiden der Eckpilaster war oder mit andern Worten, ob dies Rankenfeld an das linke oder rechte Ende einer Wand gehört, wird sich sogleich entscheiden. Das genau entsprechende Feld der andern Wandhälfte, das aus einem einzigen Block bestand, ist nämlich zum größeren Theile erhalten. Im Palazzo Fiano waren von demselben schon drei große Stücke (in Fig. 9 mit H bezeichnet) richtig zusammengesetzt; ein kleines viertes war gleichfalls zugezogen, nur rechts vom Akanthos statt links angesetzt, wo es nun, mit noch einem zweiten kleinen Stück zusammenschließend, sogar unmittelbar anpasst. Außerdem gelang es schon früher, mit Hilfe der Photographie noch zwei größere Stücke IK hinzuzufügen, von denen das letztere, rechts mit Fugenschnitt, augenscheinlich den obersten Theil der rechten Endigung des Feldes enthält. Alle diese Stücke sind zusammengezeichnet in Fig. 15, wiederum mit Ergänzung der Mäanderschicht und Zufügung dessen, was vom Fries erhalten ist.[1])

Im ganzen ist das Erhaltene genügend, um diese rechte Hälfte des Feldes mit der linken contrastierend und ebenso mit der Florentiner Platte G (Taf. I) die linke Seite contrastierend, die rechte aber bis in kleine Einzelheiten übereinstimmend zu erkennen. Kein Zweifel also, dass beide Felder einst als Gegenstücke an einer und derselben Wand sich befanden. Und da nun das Stück l, welches der rechten Hälfte des zweiten Feldes angehört, hinten schrägen Fugenschnitt hat, so stellt

[1]) In Fig. 9 sind *ik* (meiner alten Bezeichnung, Ara Pacis S. 180, die wiederhergestellt ist in der jetzigen Fig. 15) in dem einen K zusammengezeichnet und steht I bei einem Theil von *h*.

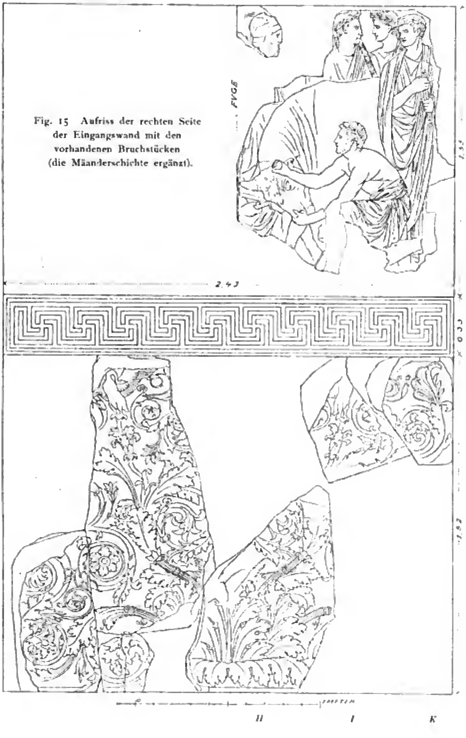


Fig. 15 Aufriss der rechten Seite der Eingangswand mit den vorhandenen Bruchstücken (die Mäanderschichte ergänzt).

sich dieses Feld an das rechte, das andere, dessen rechte Hälfte in G sich erhielt, an das linke Ende dieser zweiten Wand. Diese muss nun, weil so verschieden von der andern gegliedert, nicht die andere Seiten-, sondern eine der anstoßenden Frontwände gewesen sein. Der Gehrungsschnitt von I und der Fugenschnitt rechts von K (beide in Fig. 9 zu K vereinigt) beweist aber ferner, dass der Eckpilaster dem ersten Block der anstoßenden Wand angearbeitet war. Ebenso ist es an der andern Seite gewesen, wenn richtig das linke Feld an den Eckpilaster F angeschlossen wurde (vgl. Fig. 9). Somit hätten wir zu jener Seitenwand die rechtsanstoßende Frontwand in ihrem unteren Theil soweit möglich wieder zusammengesetzt.

Von den mit Ranken verzierten Wandtheilen sind außer vier kleinen Stücken, die einstweilen nicht unterzubringen sind, sonst nur noch zwei mit den charakteristischen Schwänen gefunden. Das eine, A (Fig. 16), jetzt im Thermenmuseum, 1859 gefunden, ist von mir früher irrthümlich gleich neben B als Theil des dritten Blockes derselben Seitenwand eingesetzt. Die umgebenden Ranken machen es wahrscheinlich, dass es vielmehr in die obere linke Ecke eines kleinen Rankenfeldes einer Frontseite gehört. Auf derjenigen, die schon wieder zusammengesetzt worden ist, fehlte nun allerdings noch ein Schwan: aber die Zutheilung von A zu dieser verbietet sich durch dessen rechten Fugenschnitt, der mit dem linken von G nimmermehr zusammenfallen kann.[1] Das Stück wird also von der entgegengesetzten Frontseite herrühren.



Fig. 16 Rankenstück A.

Ebenso vielleicht das zweite, das von Cavaceppi nach England verkauft wurde (Fig. 17).[2] Dessen nach links den Kopf wendender Schwan könnte an sich, wie auch nach dem, was von den Ranken daneben antik sein mag, wohl das Gegenstück des römischen Fragmentes A sein.[3] Es könnte aber auch dem andern

[1]) Außerdem sind auch die Ranken beider Stücke von zu verschiedener Zeichnung.

[2]) Raccolta III S. 44 von Amelung, in Ilbergs Neuen Jahrbüchern 1900, S. 509, 1 nachgewiesen. — Schuld des Zeichners wird es sein, dass der Kopf des Schwanes umgekehrt ist. Die Blumen und die Vögel, welche daran picken, sind ohne Zweifel ergänzt. Michaelis gibt *Anc. marbles* S. 775 das Fragment als unauffindbar an.

[3]) Vergleicht man an diesem das sich von unten in die Ranke hineinlegende Blatt, so möchte man glauben, ein solches theilweise erhaltenes habe in Cavaceppi die Idee der beiden pickenden Vögel erweckt.



Fig. 17 Rankenstück in England, nach Cavaceppi, Raccolta III 44.

Rankenfeld derselben Seite angehören. Ja auch die Zutheilung zu einer der beiden Seitenwände ist nicht ausgeschlossen.[1])

Die Schwäne, die nach Platz und Bewegung einander streng entsprechen, stehen immer zu oberst auf den mit leisen Krümmungen, (anders als die centralen), aufsteigenden Stengeln, paarweise geordnet, mit ausgebreiteten Flügeln und kehren den langen Hals und Kopf nach der entgegengesetzten Seite wie den Körper. In den kleinen Rankenfeldern stehen je zwei, welche die Köpfe einander zuwenden, mithin an der ganzen Wand, wenn sie zwei solcher Felder hatte, vier. Nicht mehr hatte in der That das große Rankenfeld der Seitenwand.[2]) Hier ist nur

[1]) Dieser Ungewissheit halber, aber auch weil seine antike Gestalt zu wenig bekannt ist, hat es in dem Grundriss Fig. 9 keine Aufnahme gefunden.

[2]) Ich habe früher, Röm. Mitth. 1894 S. 178, 1, ihrer sechs angenommen, infolge der irrthümlichen Ansetzung des Stückes A neben B. Aber auf dem Stengel zunächst dem Eckpilaster hat wegen der Palmette daneben ein Schwan keinen Platz, sondern erst auf dem nächsten, des Stückes DE. Von da bis zum nächsten (auf C) ist dann ungefähr ebenso großer Abstand, wie von diesem bis zu seinem vorauszusetzenden Gegenstück links von der Mitte.

ein einziger Schwan erhalten, der nächste rechts an der Mitte: er wendet den Kopf dieser zu, und gewiss that sein Gegenstück dasselbe. Ob die zwei äußeren ebenso bewegt waren, oder entgegengesetzt die Köpfe, gewissermaßen nach den anstoßenden Frontseiten hinweisend, nach außen richteten, ist zur Zeit nicht zu sagen.

Schon durch ihre regelmäßige und gleichartige Anordnung und Bewegung, unterscheiden sich die Schwäne von dem andern kleineren Gethier, den Vöglein Schlangen, Eidechsen, Scorpionen, die ihrer Art gemäß zwischen Ranken, Blättern und Blüten ihr Wesen treiben, in durchaus natürlicher Regellosigkeit. Die Schwäne dagegen sind gleich den Lorbeerkränzen ein bedeutungsvolles Symbol, das heilige Thier Apollos, des Schutzgottes des Augustus. Es ist, als ob das Thier anstatt des Gottes seine Stimme prophetisch erschallen ließe.[1])

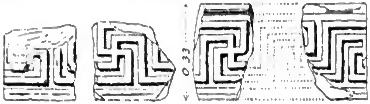


Fig. 18 Mäanderreste.

Noch fehlt uns aber ein wesentlicher Theil der zusammengesetzten Frontwand, nämlich das Mittelstück zwischen den beiden Rankenfeldern rechts und links und den sie nach innen zu abgrenzenden Mittelpilastern. Überhaupt nur zwei solche Felder jederseits der Mitte anzunehmen, ist vorerst wohl damit hinreichend begründet, dass es an sich das natürlichste ist, und dass eben von zweien so bedeutende, von mehreren dagegen keinerlei bezeichnende Reste gefunden sind. Über das vermisste Mittelstück aber erhalten wir Aufklärung durch ein Stück des nächstfolgenden Wandgliedes weiter oben. Dies haben wir also zunächst ins Auge zu fassen, noch bevor wir die Rückseiten der Rankenplatten im Innern des Hofes einer Betrachtung unterziehen.

Über den Rankenblöcken lagen Quadern (Fig. 18), die nur 0·33^{m} hoch sind.[2])

[1]) Man vergleiche bei Kallimachos Hymn. IV 249 ff. die Schwäne des Apollo μέλποντες ἀοιδοί, die zum Geburtstag des Gottes nach Delos kommen und siebenmal die Geburtsinsel umkreisen, ebensooft zur Geburt die Stimme erheben, bis jene erfolgt; vergleiche dann auch Horazens Frage, wem Juppiter das Amt ertheilen werde, den Frevel vergangener Zeit zu sühnen und darauf das Gebet: Apollo möge kommen, Carm. I 2, 29. Wie nachher V. 41 beim Mercur, dachte der Dichter wohl auch beim Apollo an Augustus. Vgl. Plüss, Horazstudien 26 f.

[2]) Deren sind fünf Stücke im Thermenmuseum alle als M bezeichnet. Von diesen ist:
1 lang 1·475^{m}, im Text beschrieben, abgebild. in Fig. 19.

Das schmale, bandartig verzierte Glied legt sich naturgemäß zwischen die zwei höheren, das untere mit den Ranken und das obere mit dem Fries. Es ist für diesen Platz des Mäanders aber auch schon oben S. 18 der positive Beweis beigebracht, dass neben dem Mäander sich ein Ausschnitt aus der Mitte eines Pilasters findet, während neben den Ranken das untere, neben den Friesfiguren das obere Ende der Pilaster steht.

Das Hauptstück dieses Zwischengliedes, M 1 (Fig. 19), gewiss das für die

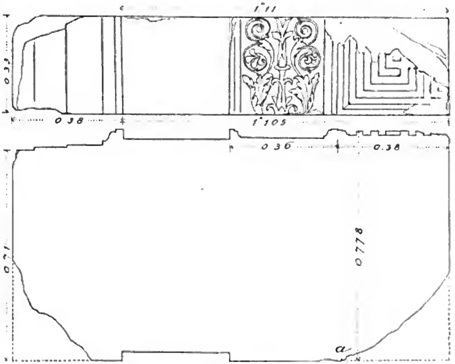


Fig. 19 Aufriss und Grundriss von Mäander 1, mit angearbeitetem Pilaster und Thürprofil.

Reconstruction wichtigste Stück von allen Resten, hat nämlich drei Außenseiten: eine kurze, fast ganz zerstörte, die selbstverständlich nur an einer Wandöffnung, Thür oder Fenster gelegen haben kann, und zwei lange. Die beiden letzteren sind im wesentlichen gleich getheilt, aber die gleichen Theile auf beiden Seiten

2 lang 0·28 m, } zusammengehörig. 2—5 s. in Fig. 18.
3 „ 0·30 m, }

4 „ 0·215 m, oben (bis 0·16 m tief) und unten mit Lagerfläche, rechts Schnitt, wodurch die in Fig. 18 angedeutete Verbindung sich verbietet.

5 lang 0·21 m, mit beiden Lagerflächen, bis 0·42 m tief; rechts Schnitt.

Im Palazzo Fiano dienten diese Stücke als Untersätze von Sarkophagen. Vielleicht sind also erst zu diesem Zweck 2 und 3 zertheilt.

ungleich behandelt: auf der einen zum Theil verziert, auf der andern fast alle glatt, beide erkennt man in Fig. 19 im Profil des Grundrisses, jene oben, diese unten. Die verzierte Seite gehört, wie bei der Basis (Fig. 4—6), nach außen, die glatte nach innen. Von den vier Theilen, die außen deutlicher geschieden sind als innen, sind drei Querausschnitte von senkrecht verlaufenden Gliederungen, der vierte rechts (von außen gesehen) ist der Beginn des Mäanders, der als Hauptornament die Höhe dieser Plattenlage bestimmte. Die vier übrigen Stücke, die von ihr gefunden sind, haben denn auch alle das Mäanderband. Dieses ist außen plastisch ausgeführt, von Welle und Leisten eingefasst. Innen ist der Zerstörung halber nur Leisten und Welle zu erkennen. Dass auch der Mäander hier plastisch gewesen sei, ist nicht wahrscheinlich. Dem Mäander zunächst liegt der Ausschnitt eines Mittelpilasters, außen gleich dem Eckpilaster verziert, innen glatt wie der innere Halbpilaster an F III Fig. 24. Neben diesem ein Streifen, der außen wie innen glatt ist und oben (‚oben' und ‚unten' wird durch das Ornament des Pilasters angezeigt) um 0·006^{m} breiter ist als unten, eine Ungleichheit, welche durch das vierte und letzte Glied sofort verständlich wird. Dieses ist nämlich, mit Leisten und Welle gegen den glatten Streifen absetzend, ein dreistreifiges Gebälk. Aufrecht, und zwar 1·82^{m} über der Basis liegend, ist es zweifellos ein Thürrahmen, mit einer Neigung von 6:331. Die anliegende schmale aber zerstörte Außenseite war also ein Theil des Thürgewändes.

Dies Stück gehört also nicht einer Seitenwand, sondern einer oder genauer der Frontwand, und da es im Jahre 1859 mit den andern Stücken der unteren Wand gefunden ist, dürfen wir auch diese derselben Front zutheilen. Ja wir hatten dafür auch den Beweis schon in Händen: der senkrechte Abbruchstreifen, welcher an der linken Seite des Basisstückes B 2 (Fig. 5) die Profile durchschnitt, kann nur der Durchbruch des glatten Streifens sein, der auf dem Mäanderstück M 1 zwischen Thürrahmen und Mittelpilaster senkrecht sich herabziehen und folglich unten die Pilasterbasis durchschneiden musste. Danach ist in Fig. 20 ein Stück rechts von der Thür mit Andeutung von Sockel, Basis, Pilaster zwischen Thürgewände und Rankenfeld und obenauf liegendem Block M 1 dargestellt.

So haben wir nun gefunden, was als Mittelstück zwischen den kleinen Rankenfeldern und den Mittelpilastern lag, die jene nach innen abschlossen. Nehmen wir nämlich, nach dem schon ausgesprochenen Grundsatz, nicht mehr Theilungen der Wand an als nöthig, d. h. durch die Reste gefordert werden, so lag die Thür zwischen einem linken und einem rechten Rankenfeld, eingefasst von jenen beiden Mittelpilastern, von deren rechtem ein Stück in M 1 (Fig. 19) enthalten

ist, umgeben von einem glatten, die Divergenz der Linien ausgleichenden Felde. Jetzt können wir auch versuchen das Längenmaß dieser Seite zu berechnen. Es setzt sich aus folgenden, nebeneinanderstehenden Theilen zusammen:

zwei Eckpilaster	je 0·38 m	= 0·76 m
zwei Rankenfelder	„ 2·40 m +	= 4·80 m + [1])
zwei Mittelpilaster	„ 0·36 m	= 0·72 m
zwei glatte Streifen	„ 0·30 m +	= 0·60 m +
zwei Thürrahmen	„ 0·38 m	= 0·76 m
Thürweite im Mittel	—	= 2·37 m
Ohne Ausladung der Basis zusammen		10·01 m +

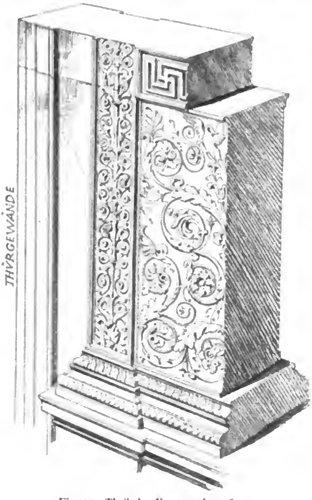


Fig. 20 Theil der Frontwand, ergänzt.

Auch dies Maß ist freilich nur ein annäherndes, so gut, wie das frühere der linken Seitenwand. Beide Maße kommen aber so nahe zusammen, dass darin eine gewisse Gewähr für ihre annähernde Richtigkeit gefunden werden darf. Der ganze Bau hatte also, wie schon in Fig. 9 zu sehen war, quadratischen Grundriss.

Wir haben von ihm bisher nur eine Seiten- und eine (die vordere) Frontwand soweit hergestellt. Die andere Seitenwand, die rechte, kann nicht anders als im wesentlichen genau der linken entsprochen haben. Die Rückfront würden wir ohne weitere Hilfe wohl auch nur mit einem dritten mittleren Rankenfeld vorstellen, obgleich dann eine Ungleichheit der Gliederung sich ergäbe.

[1]) Die Platte G (Taf. I) misst 1·155, ihr fehlen bis zur Mitte nicht weniger, eher mehr, als 0·05 m, zusammen die Hälfte des im Texte gesetzten Maßes. Die Thürweite ist gleichfalls zu 2·37 m angenommen, als etwa dem

Danach blicken wir nun in das Innere des Altarhofes. Die Rückseite der Rankenplatten ist allerdings nicht ganz glatt wie die Basisprofile oder die Pilaster, aber doch von höchster Einfachheit. Denn von Pilaster zu Pilaster wechseln nur erhöhte und vertiefte glatte Streifen, senkrecht, ungefähr von gleicher Breite wie die Halbpilaster. Auch die erhöhten liegen hinter den Pilastern um ebensoviel zurück, als diese überall außen vortreten, und eben diese erhöhten sind oben und unten durch einen schmalen Steg in gleicher Höhe verbunden. Das ist eine Form, die sich nicht aus Stein-, sondern nur aus Holzbau erklären lässt. Die gestreifte Einfassung des Hofes sieht aus wie ein Plankenzaun, dessen verticale Fugen ihrerseits wieder mit Planken geschlossen sind, oder auch, wenn wir die Zwischenräume im Urbild offen denken, wie ein Plankengitter (vgl. Fig. 10).

Wirkliche Plankenzäune, wie sie, als Schutz um Häuser oder aufgestapelte Vorräthe gezogen, häufig auf den Reliefs der römischen Triumphalsäulen dargestellt sind, entbehren allerdings immer jenes Wechsels von vor- und zurücktretenden Theilen. Ein Geringeres, was diese von unserer Altareinfriedung unterscheidet, ist, dass die verbindenden Querleisten an jenen Abbildern wirklicher Plankenzäune nicht am oberen und unteren Ende, sondern ein wenig unter dem Kopf und über dem Fuß der Planken aufgenagelt zu sein pflegen. Aber man wird ja auch nicht denken, dass der Erbauer des Altarhofes, selbst wenn er sich des eigentlichen Sinnes dieser Form voll bewusst war, schlichtes Vorbild des täglichen Lebens in seinem festlichen Bau ganz unverändert wiedergegeben hätte. Es wäre ja z. B. wohl denkbar, dass er den Wechsel der vor- und zurücktretenden Planken oder Streifen, ähnlich Triglyphen oder verwandtem uralten Streifenornament, nur der Schattenwirkung halber — zumal wenn noch Farbenwechsel hinzukam — vorgezogen hätte. Oder er fand Vorbilder in Gitterzäunen, deren Pfähle oder Planken in Zwischenräumen standen. Jedesfalls fehlt es nicht an klärenden Analogien, weder im heutigen Leben noch in alter Kunst.

Äußerlich am ähnlichsten sind vielleicht die Decken etruskischer Grabkammern, die in den gewachsenen Tuff eingearbeitet sind. Diese ahmen in den Einzelheiten ihrer Ausführung bekanntlich holzgetäfelte Decken von wirklichen Wohnungen nach, bald kunstreichere, bald nur einfache,[1]) wo der Zwischenraum zwischen den niedrigeren Wänden und dem höheren Mittelbalken mit wechselnd höher und tiefer liegenden Brettern geschlossen ist. Also derselbe Wechsel, bei zweifel-

$6^1/_2$fachen der Thürrahmenbreite. Die Analogie zwischen Thür und Rankenfeld, um derenwillen jene die Breite von dieser erhält, wird später klarer werden.

[1]) Beispiele z. B. *Monum. ined.* I Taf. 41—43; Martha, *l'art étrusque* S. 157; Schreiber, Bilderatlas I, XCVIII 5.

loser Nachahmung von Holzbau in Stein, ebenso leicht oder schwer zu erklären. Verschieden ist nur die schräge Lage der Decke in den Gräbern und die senkrechte Stellung des Zaunes im Altarhof.

Aber auch ein senkrechtes Streifenmuster — nur mit Farben statt des Flächenwechsels — bieten uns wiederum etruskische Grabkammern aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts v. Chr. in den bemalten Thonplattenverkleidungen zweier Cäretaner Gräber, jetzt in Paris und London,[1]) deren Ähnlichkeit mit unserem Altarhof weiter reicht, weshalb auch ein Stück des zweiten Grabes hier wiederholt ist (Fig. 21). Beidemal ist nämlich die nur $1{\cdot}20^{m}$ hohe Wand der Grabkammer durch ein schmales Zierband in einen unteren und einen oberen Theil zerlegt. Den oberen Theil nehmen Figuren ein, und zwar auch zu heiliger Handlung einherziehende, wie an dem Friedenshof außen; der untere ist mit wechselnd rothen und weißen senkrechten Streifen bemalt, analog dem Altarhof drinnen, noch mehr, wenn dessen Marmorwänden, wie S. 15 schon dargelegt wurde, der Farbenschmuck nicht fehlte. Denn dass dann zum Flächenwechsel auch der Farbenwechsel hinzukam, ist selbstverständlich.

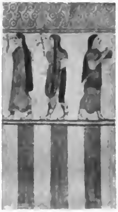


Fig. 21
Etruskische Grabmalerei.

Zum Beweise, dass die Streifen unter den Figuren als Nachahmung einer Bretterverkleidung anzusehen sind, sei noch ein älteres etruskisches Grabrelief angeführt.[2]) Hier sitzen den Wettkämpfern der verschiedenen Spiele gegenüber die Kampfrichter auf einem Gerüst, dessen Vorderseite mit denselben abwechselnd erhabenen und vertieften Verticalstreifen verziert ist.[3]) Nahe liegt es zu denken, dass eine erhöhte Bühne, die nicht für Kampfrichter und Zuschauer, sondern für Schauspieler bestimmt war, den gleichen Schmuck trug, der in seiner Einfachheit den Ursprung aus der Bretterverschalung nicht verleugnet.[4]) Noch heute sieht man in Rom häufig

[1]) Beide tragen den Namen der Entdecker, Campana das erstere, Boccanera das zweite. Jenes herausgegeben in *Monumenti inediti dell' Instituto* VI, VII T. 30 mit *Annali* 1859 S. 325, wiederholt in Brunns Kleinen Schriften I S. 154 und in farbiger Abbildung bei Martha, *l'art étrusque* Taf. IV S. 425. Das Londoner im *Journal of hellenic studies* 1889 Taf. VII 244 (vgl. besonders S. 244, 3, danach verkleinert hier Fig. 21).

[2]) S. *Annali* 1864 Tav. A, danach Schreiber, Bilderatlas I, XXIV 11.

[3]) Ein solches Gerüst für die Kampfrichter ist in einem älteren ausgemalten Grabe (*delle bighe*) von Corneto vorn offen gelassen. Man sieht darin zum Schauen gelagert die jungen Burschen, während die vornehmen Zuschauer oben darauf sitzen. (Springer-Michaelis, Handbuch I^{5} S. 305 ein kleiner Theil.)

[4]) Vgl. bei Puchstein, Die griechische Bühne S. 10 ff. die Revision der von Dörpfeld, Das griechische Theater ermittelten Thatsachen. Die Proskenien sind z. B. in Sikyon und Megalopolis als Holzgetäfel zwischen hölzernen, später steinernen

ein solches Streifenmuster roth-gelb oder roth-weiß auf die Wände gemalt, namentlich neben dem Eingang zu Schenken; gewöhnlich laufen die Streifen schräg, bisweilen senkrecht.

Der lateinische Name für diesen Plankenzaun *tabulinum*[1]) führt aber noch zu einem andern Vergleiche. A. Mau meint nämlich, auf ein Zeugnis des Varro sich stützend, dass das *tablinum* des späteren römischen Hauses, wie wir es in Pompeji kennen, seinen Namen geerbt habe von einer aus Brettern gezimmerten Laube, die man für die gute Jahreszeit etwas weiter zurück in den Garten hineinzubauen pflegte.[2]) Wäre es dann gesucht, in dem außen von blütenreichen Ranken umsponnenen Plankenzaun, welcher das Heiligthum der Gedeihen und Segensfülle spendenden Friedensgöttin umgab, eine wie immer vermittelte Erinnerung an jene Gartenlauben zu finden? Als man am 4. Juli des Jahres 13 v. Chr. die Ara Pacis gründete, muss ja doch eine Feier, ein Opfer an einem vorläufigen Altar, in zeitweiliger Umfriedung stattgehabt haben.[3])

4. Oberer Wandtheil, der Fries und seine Abtheilungen.

Dem außen mit Figuren, Festzügen und Cultushandlungen, innen mit Stierschädeln und Fruchtschnüren verzierten oberen Wandtheil oberhalb des Mäanders kommt die Bezeichnung ‚Fries' allerdings nicht eigentlich zu. Durch die bequeme Kürze jedoch empfiehlt sich dieser Name, und eine gewisse Ähnlichkeit mit andern Friesen liegt in der Darstellung, die diesen hier ziert. Ja, mit dem berühmtesten aller Friese, demjenigen des Parthenon, verbindet den Fries des Augusteischen Friedensheiligthums eine unzweifelhafte Verwandtschaft, die mehr und mehr hervortreten wird. In Wahrheit aber liegt der Fries des Marmorviereckes nicht wie ein wirklicher Fries über, sondern unter dem Gebälk, zum Glück, darf man sagen.

Pfosten oder Säulen erwiesen. Das Holzgetäfel wird in festen Theatern kaum das Aussehen eines Plankenzaunes gehabt haben (vgl. Puchstein S. 22). Auf unteritalischen Phlyakenvasen sieht man das Spielgerüst vorn noch durch einfache Pfosten gestützt, ohne Füllung (z. B. Dörpfeld und Reisch S. 315, 318, 322, Fig. 77), wie das Podium der Zuschauer im Grabe *delle bighe*; in andern (Dörpfeld-Reisch S. 322, Fig. 78 und S. 324) lässt verschiedener Zierat zwischen den Pfosten eine feste Füllung denken. Es kommt aber auch vor (a. a. O. S. 323), dass das Bühnengerüst einfach mit Teppichen verhüllt ist. Unzweifelhaft als Bretter zu denken sind die senkrechten Streifen der gemalten Thür in der Villa von Boscoreale (Barnabei, *la Villa Pompeiana* S. 65), eine Thür, die eigentlich in einen Bretterzaun gehört.

[1]) So wird nämlich von Hygin ed. Domaszewski C. 3 und 32 zweimal eine Seite der Zeltreihen im römischen Lager genannt im Gegensatz zu einer andern, die von den Fahnen *signa* heißt.

[2]) Vgl. Marquardt-Mau, Privatleben der Römer S. 220 und Nissen, Pompejan. Studien S. 643; Mau, Pompeji in Leben und Kunst S. 239.

[3]) Festus p. 157 M.: *minora templa fiunt ab auguribus, cum loca aliqua tabulis aut linteis sepiuntur* etc.

Denn infolgedessen muss er dieselben Theilungen aufweisen, die für den unteren Wandtheil durch die Pilaster gegeben sind, und diesen Theilungen vornehmlich wird diejenige Sicherheit der Wiederherstellung verdankt, die hier überhaupt erreichbar ist.

Diese Theilungen haben wir uns zunächst wieder zu vergegenwärtigen. Der Horizontalschnitt Fig. 22 wiederholt den Grundriss von Fig. 9 ohne die Ausladung der Basis, und statt der Rankenblöcke sind die Friesblöcke als durchschnitten darauf eingetragen und mit fortlaufenden Nummern versehen.

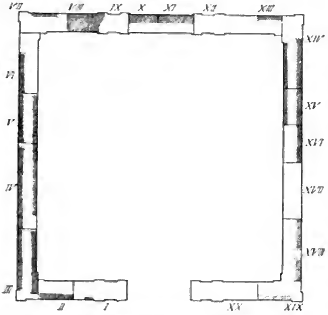


Fig. 22 Horizontalschnitt der oberen Wandschichte mit Angabe der vorhandenen Friesplatten.

Unter dem Mäander bot jede Seitenwand außen ein von Eckpilaster zu Eckpilaster sich ausbreitendes Rankenfeld. Die beiden Fronten waren dagegen durch Mittelpilaster in je drei kleinere Felder zerlegt. Von diesen war das mittlere an der Thürwand eben durch die Thür mit der glatten Fläche daran eingenommen. Das konnte im oberen Theil nicht anders sein, weil die Thür, wie der Stein M 1 (Fig. 19) zeigte, in den oberen Theil einschneidet, so dass darüber, wenn überhaupt, nur Raum für eine Thürbekrönung unter dem Gebälk übrig blieb. Anders an der Rückwand. Hier waren wenigstens aus einem der (seitlichen) Rankenfelder zwei kleine Stücke (A und L) mit Schwänen überliefert, und hier ist kein Grund auszudenken, warum nicht auch das mittlere Feld an der Außenseite in der gleichen Weise unten mit Ranken, oben mit Figuren gefüllt gewesen sein sollte. Das ergibt, alles zusammengenommen, oben wie unten sieben Figurenfelder, zwei lange an den Seiten, zwei kurze vorn, drei kurze hinten, d. h. je zwei vorn, zwei an den Seiten, zwei hinten gegensätzlich und nur eines, das mittelste, hinten, in centraler Vereinzelung. Wie nun aber unten die Ranken mit den Schwänen durch alle Theilungen hindurch ein gewisses Ganzes bilden, so werden auch die

sieben Figurenbilder trotz der trennenden Pilaster sich zur Einheit verbunden haben, und so werden wir es thatsächlich finden. Schon auf F. v. Duhns Monumententafeln waren richtig einander gegenüberstellt die Reste zweier langer Züge in entgegengesetzter Bewegung, dann wiederum zwei kleinere augenscheinlich gegensätzlich componierte Bilder, dazu noch ein drittes, dieser selben zweiten Art angehörig. Hinzu kommen jetzt die zwei andern Valle'schen Reliefs, gleichfalls der zweiten Art, deren eines mit jenem dritten sich verbindet. Diese sechs Reliefs nehmen ganz von selbst jene sechs gegensätzlich gepaarten Plätze ein. Für den siebenten, den centralen Platz der Rückseite, ist das Bild längst vorhanden. Von F. v. Duhn zuerst ganz verworfen,[1]) dann widerwillig aufgenommen, aber immer noch von den übrigen abgesondert, erhielt es schon in meiner früheren Reconstruction seinen richtigen Platz und ist in der That ein Eckstein für den Wiederaufbau des Ganzen (X, XI auf Taf. III).

Von der Composition und dem Gedankeninhalt dieses Bildes ist hier noch nicht zu reden, sondern nur von seinen Maßen und was daraus für den Bau sich ableitet. Durch gleiches Höhenmaß erweist es sich als zum Fries gehörig. Da es jederseits einen Theil eines Mittelpilasters angearbeitet neben sich hat,[2]) kann es nur in der Mitte der Rückseite angebracht gewesen sein. Auch bei der Erklärung des Bildes wird sich dies mit zwingender Nothwendigkeit kundthun. Das Breitenmaß zwischen den Pilastern beträgt 2·37 m, und dieses Maß wurde vorgreifend auf S. 32 schon bei Berechnung der vorderen Frontseite eingesetzt für die Thürweite, deren Maß sonst nur aus dem Verhältnis der Breite des Thürgewändes zu ermitteln war. So würden allerdings die Pilaster neben dem Centralrelief dem Thürpfosten der Vorderwand entsprechen, nicht den Pilastern neben der Thür. Denn wollte man diese den Pilastern neben dem Centralrelief gleichstellen, so würde die Thür auf die unmögliche Enge von 1 m zusammenschrumpfen. Die einfachste Lösung dieser Schwierigkeit ist die, dass man den Thürpfosten der Vorderseite die Pilaster neben dem Centralbild entsprechen lässt, und den Pilastern neben der Thür zweite Pilaster an der Rückseite. Der Abstand dieser Doppelpilaster voneinander würde der leeren Fläche zwischen Thürgewände und Pilastern entsprechen; die Pilaster und die Thürpfosten haben so schon gleiches Maß. Diese Lösung mit Doppelpilastern wurde bei meiner früheren Herstellung besonders von

[1]) *Miscellanea* S. 14, *Annali* 1881, S. 327.

[2]) Diese Pilaster waren verzierte, also von der Außenseite. Denn die unten zu besprechenden verzierten Pilaster haben ihre eigenen Schafte gehabt, sind nicht vereinbar mit diesen beiden Pilastertheilen. Ein Eckpilaster würde gewiss nicht in dieser Weise von einer Fuge durchschnitten sein. An der Ursprünglichkeit dieser Schnitte möchte ich nicht zweifeln.

dem Architekten Rauscher vertreten. Durch sie wird die Symmetrie der beiden Fronten am besten gewahrt, und sie ist jetzt noch sicherer zu erweisen als früher. Eben darum muss aber, entgegen dem bisher eingehaltenen Gange, die Einzelbetrachtung des Frieses mit der Innenseite beginnen.

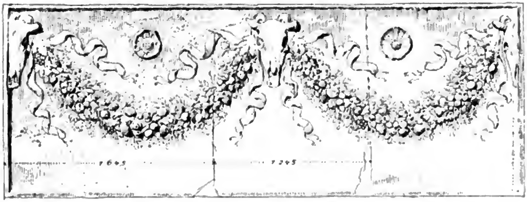


Fig. 23 Innenfries, Platte XIV, XV, XVI.

5. Der Innenfries und die Stelle des Cultbildes.

(Tafel II und Fig. 23—25.)

Reicher geschmückt als die untere Wand mit ihrem *Tabulinum* und dem glatten, höchstens bemalten Bande darüber war die obere. In regelmäßigen Abständen sind Stierschädel gemeißelt, als wären sie an der Wand befestigt, mit reichen Fruchtschnüren, die, an den Hörnern angebunden, in gefälligen Bogenlinien herabhängen. Oben sind sie begleitet von lang wie vom Winde — freilich je zwei in entgegengesetzter Richtung — flatternden Bändern. Nicht bloß von Menschen gepflegte Früchte an ihren belaubten Zweigen, wie Weintrauben, Kornähren, Mohnköpfe, Äpfel, Birnen, Pflaumen, Kirschen, Feigen, Pinienzapfen, Nüsse und Oliven, sondern auch Eicheln, Epheutrauben, dazwischen Lorbeer sind zu Kränzen zusammengebunden und symmetrisch geordnet, so dass von den Enden her die Fruchtzweige mit einer gewissen gleichen Abfolge einander entgegen schwellen. Die größeren Früchte drängen sich im Kern des Gewindes und treten in stärkerer Körperlichkeit heraus; die Blätterzweige mit leichteren Früchten, auch Ähren und Büschel von Nadeln der Pinie legen sich zu beiden Seiten der dicken Kranzmasse flacher auf den Grund, mit gewählter Gleichmäßigkeit und Symmetrie

von beiden Seiten gegen die Mitte hin gruppiert. Über den flatternden Bändern schwebt wie ein Stern an der Fläche, annähernd das Centrum des Kranzbogens, je eine reich verzierte Buckelschale. Diesen ganzen Schmuck der Schädel, Fruchtschnüre, Bänder, Schalen durch Farben gehoben und im einzelnen deutlicher gemacht zu denken, haben wir uns S. 15 schon das Recht zugesprochen. Wir können in dieser Überzeugung auch nur befestigt werden, wenn wir in gleichzeitigen Monumenten dieselben Festons, sei es an Stierschädeln, sei es an Säulen aufgehängt, farbig dargestellt finden.[1]) Da ist versucht worden, diesen Früchten lediglich durch Licht und Schatten und durch Farbe auf der Fläche den Schein voller Körperlichkeit zu geben. Also wird man bei einem so viel höher geachteten Denkmal, wie dem Friedensheiligthum, sich schwerlich mit farbloser Körperlichkeit begnügt haben. Nach den genannten Beispielen mögen wir also die Schädel in fahlem Weiß denken, die Bänder roth, das Laubwerk grün, die Früchte eine jede in ihrer Naturfarbe, darüber schimmernd von Gold die Opferschalen. Denn die Weihe von Opfer und Cultus ist es, welche mit diesem hier vollwertigen Schmuck dem ganzen Raum und Bau aufgeprägt wird: die Schädel der bei den Festen geopferten Stiere, die Schalen, mit denen die Libation ausgegossen wird, die Früchte, die als Erstlinge auch der Friedensgöttin mit dem Füllhorn nicht am wenigsten gebüren.

Rings von Pilaster zu Pilaster war der Altarhof so in monumental festlicher Weise umkränzt: nur zwischen den Pilastern, welche die Thür einfassten, hiengen keine Fruchtschnüre, und wie es gegenüber zwischen den zwei Doppelpilastern war, kommt später zur Sprache. Neben den Eckpilastern waren es Halbschädel, zwischen diesen ganze, an deren Hörnern die Kränze festgebunden waren.

Erhalten sind von diesen inneren Theilen des Frieses zwei Doppelfestons,[2]) welche links und rechts an der Rückseite von Villa Medici eingemauert sind. Deren eines ist in Fig. 23 abgebildet. Zwei Fruchtschnüre nebeneinander aber haben, wie ein Blick auf den Grundriss (Fig. 22) lehrt, überhaupt nur an den Seitenwänden des Altarhofes Platz. Es sind die *festoni*, welche Cardinal Ricci von den *trionfi* (s. Anhang) absägen ließ, und durch die Gleichheit der Maße erweist sich dasjenige Kranzpaar, das in der Villa Medici links eingemauert ist, als zu den Blöcken des rechten Frieses gehörig. Folglich, da sonst zusammenhängende *trionfi*

[1]) So z. B. im Hause des Germanicus auf dem Palatin (Photographie Moscioni 4284) oder in der Villa in Boscoreale, vgl. Barnabei, *la Villa Pompeiana di P. Fannio Sinistore* S. 32 und 41.

[2]) Davon einer (in Villa Medici links (v. B.) eingemauert) abgebildet *Monumenti inediti* XI Taf. XXXVI 4, der andere (rechts eingemauert) zum größeren Theil auf unserer Taf. II und Fig. 23.

nur gegenüber erhalten sind, muss das andere Paar an die linke Wand gesetzt werden. Die Maße stimmen hier nur deshalb nicht ganz, weil bei der Verwendung zum Wandschmuck die überschüssigen Theile weiterer Kränze links und rechts einfach weggeschnitten worden sind.[1]) Der genanere Platz wird jedem der beiden Doppelfestons auch durch die zugehörigen Vorderseiten mit Figuren gewiesen; aber es trifft sich gut, dass sie ihren Platz sich auch selbst nehmen durch den merklichen Größenunterschied, welchen das letzte Feston einer Reihe aufweist. Die Maße, von Schädelmitte (*a*) zu Schalenmitte (*b*) gemessen, sind nämlich bei den Fruchtschnüren des rechten Frieses I und des linken II folgende:

I	*a—b* 1·08^{m}	*b—a* 1·01^{m}	*a—b* 0·995^{m}	*b—a* 0·985^{m}	zusammen 4·070^{m}
II	*a—b* 1·00^{m}	*b—a* 1·005^{m}	*a—b* 1·005^{m}	*b—a* 0·975^{m}	zusammen 3·985^{m}.

Nur der erste Abstand (*a—b*) in I ist sowohl von dem daruntergestellten der Reihe II, als auch von den übrigen derselben Reihe I erheblich verschieden; die übrigen weichen höchstens um 0·03^{m} ab, und auch das vielleicht nur durch den modernen Abschnitt der Halbschädel. Der stärkere Unterschied im ersten Halb erklärt sich genügend: der Halbschädel ganz links von I zeigte sich bei genauerer Prüfung als ursprünglich halber, verschieden von den drei andern, die erst für diese Verwendung zum Schmuck der Villa halbiert worden sind. Jener trägt die Kennzeichen der ursprünglichen Halbschädel: neben der markierten Mittellinie einen schmalen, 0·015^{m} breiten Streifen, dessen Bedeutung mir nicht klar geworden ist, daneben dann den 0·03^{m} breiten Plattenrand. Daneben endlich verräth eine bis 0·47^{m} herabgehende Füllung mit Ziegelmauerwerk das kastenartige Loch für die Einfügung des Capitäls, dessen übergreifende Blätter sogar auf dem Schädel vorgezeichnet sind. Die Fruchtschnüre von I sind also der erste und zweite von der linken Ecke her, und weil der Abstand *a—b* neben der Ecke kleiner e r s c h e i n e n würde als der nächste, wenn er nach dem Maße gleich wäre,[2]) hat man ihn um 0·08^{m} größer gemacht, als die zugehörige Hälfte *b—a*.

Dies findet seine Bestätigung an den Kränzen der andern Seite. Hier haben alle vier Abstände das geringere Maß, sind höchstens um 0·03^{m} verschieden. Diese Kränze stammen also von der Mitte der Wand her. In der That werden wir die abgesägten Vorderseiten der Mitte des linken Festzuges zuzuweisen haben.

[1]) Ähnlich ist man auch mit dem Außenfries an zwei Stellen auf Platte IV und V verfahren (s. Grundriss Fig. 22 und den Text zu den Figuren 25 ff. im linken Fries).

[2]) Ich berufe mich dafür auf eine persönliche Erfahrung. So oft ich Bilder zwischen einer Wandecke und einem andern Punkt aufzuhängen hatte, und das Bild zwischen beiden die Mitte einzunehmen scheinen sollte, machte ich den Abstand von der Ecke etwas größer.

Nun hat sich aber auch noch eines der drei fehlenden Endstücke gefunden in jener Grabplatte aus dem Gesù (S. 9). Hier ist die linke Kranzhälfte erhalten mit einem Theil der rechten, ferner die Schale und links der Halbschädel, daneben Plattenrand und Halbpilaster. Also ein Eckstück des Frieses mit dem linken Ende einer Kranzreihe, und zwar der Halbkranz an der Ecke wieder um 0·1 m länger. Sein Platz am Altarbau bestimmt sich nun von selbst: es ist das linke Ende des Festonfrieses von der linken Wand; denn das linke Ende von der rechten Wand war ja schon nachgewiesen. Durch unmittelbaren Anschluss der Fruchtschnüre kann diese Einreihung der Gesù-Platte nicht bestätigt werden, weil jede der beiden einst zusammenschließenden Platten nach ihrer Auffindung eine Verkürzung erfahren hat: von der Platte Medici IV hat man ein überschüssiges Stück Fruchtschnur weggeschnitten; die Gesù-Platte III ist an allen vier Seiten abgehackt, um in den Falz der Graböffnung zu passen. Beide fehlenden Theile berechnen sich leicht: am rechten Ende von III innen fehlen 0·08 m, am linken von IV fehlen 0·50 m.[1]) In Fig. 24 sieht man die neue Platte III dem hergestellten Ende der linken Seitenwand aufgesetzt.

An den Fruchtschnüren haben wir nun, wie leicht einzusehen ist, ein Mittel, die Länge der Seitenwände genauer zu berechnen, als es früher aus den Rankenplatten geschehen konnte. Diese ließen die äußere Seitenlänge auf rund 10 m bestimmten. Etwas mehr ergibt die Summierung von:

zwei Wandstärken zu je 0·79 m [2]) = 1·58 m
zwei Halbpilastern „ „ 0·20 m = 0·40 m
zwei Doppelfestons „ „ 4·10 m = 8·20 m [3])
nämlich zusammen 10·18 m.

[1]) Ein Blick auf den Grundriss Fig. 22 zeigt, dass der halbe Längenunterschied zwischen äußerem und innerem Fries 0·61 m beträgt, d. i. eine Wandstärke weniger einen Eckpilaster oder 0·79 m — 0·38 m = 0·41 m + 0·20 m, d. i. ein Halbpilaster. Man sieht ferner, dass diese Differenz plus den erhaltenen Theil des Innenfrieses von Platte III, d. i. 0·61 m + 1·55 m = 2·16 m, von 2·24 m, der Länge des Außenfrieses auf Platte IV, abgezogen, den innen rechts fehlenden Theil von III = 0·08 m ergibt.

Darnach berechnet sich der links fehlende Theil von Platte IV als ein halber Feston von 1 m minus 0·50 m, (das sind die auf III erhaltenen 0·42 m plus die abgehackten 0·08 m) = 0·50 m.

[2]) Da die Wandstärke fast nur an den Ecken bei Maßberechnung in Betracht kommt, ist sie stets zum vollen Betrag der Plattenausladung sammt Pilasterausladung wie in Fig. 25 zu 0·79 m angesetzt.

[3]) Das linke Festonpaar der linken Wand beträgt nur 4·05 m, das der rechten Wand dagegen 4·07 m. Zuzurechnen ist jedem Ende ein Plattenrand mit 0·03 m. Zur Controle dieses Maßes dient das *Tabulinum*, dessen Planken allerdings nur an den Blöcken CDE der linken Wand (s. Fig. 9) messbar sind. Schon Rauscher kam mit dem Maße von 0·165 sowohl für die Planken, wie für die Zwischenräume auf je 45 für die großen Felder der Seitenwände, und auf je 11 für die kleinen Felder der Frontwände. Ungerade muss die Zahl sein, weil am Pilaster der erhöhte Streif (Planke) liegt, nicht der vertiefte (s. Fig. 9).

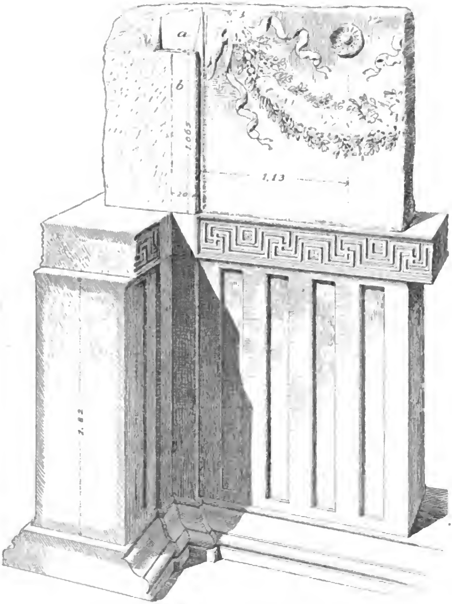


Fig. 24 Innere Ecke der Vorder- und linken Seitenwand.

Denn um mehr oder um noch weniger als vier Festons an einer Seitenwand kann es sich wegen der früher gefundenen Annäherungswerte überhaupt nicht handeln.

Außer den großen Fruchtschnüren von rund 1 m halber Bogenweite gibt es

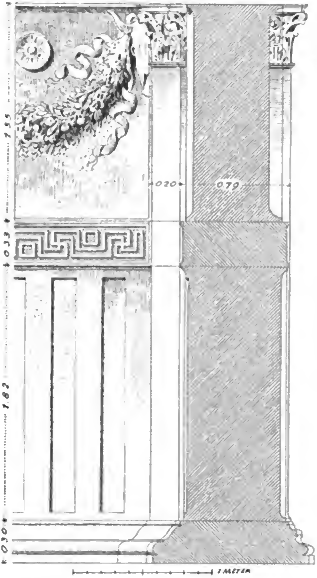


Fig. 25 Innenfries Platte VIII (daneben ein Eckpilaster gezeichnet anstatt eines Mittelpilasters).

aber, wie die Gegenüberstellung von Fig. 24 und Fig. 25 auch anschaulich macht, noch ein Beispiel einer kürzeren von 0·84 m, oder mit Plattenrand 0·87 m.[1]) Selbstverständlich kann ein so verschiedenes Maß nur einer der anders getheilten Frontwände angehören. Wirklich ist der Stierschädel, an welchem dieser Halbkranz hängt, ein Halbschädel, und zwar neben einem (in Fig. 25 leider durch ein Versehen als Eckpilaster gezeichneten) Mittelpilaster,[2]) die es nur an den Frontwänden gibt. Ein Blick auf den Grundriss (Fig. 22) lehrt nun, dass überhaupt nur an zwei Stellen ein Kranz am Halbschädel einen Mittelpilaster rechts neben sich haben kann, nämlich links vom Mittelfeld der Hinterwand, oder links von der Thür der Vorderwand. Eine von diesen beiden Stellen gehört also dem Block mit dem kurzen Kranz. Dies ist der einzige Friesblock, der im Jahre 1859 gefunden wurde, der einzige, welcher, unzersägt geblieben, die Zusammengehörigkeit der Kranzplatten und der Figurenplatten, der *festoni* und *trionfi*, noch unmittelbar veranschaulicht. Seine Figurenseite muss, wie später

[1]) *Ara Pacis* S. 191 war in dem Maß von 0·82 m der schmale Streif zwischen Schädelmitte und Plattenrand, sowie auch dieser selbst nicht mitgerechnet.

[2]) Ein Mittelpilaster deshalb, weil, wie im Grundriss Fig. 22 an Platte VIII zu sehen ist, gerade vor dem Pilaster der Innenseite auch einer an der Außenseite noch erkennbar ist. Die Eckpilaster außen und innen liegen aber nicht gerade, sondern schräg gegeneinander.

zu zeigen ist, hinten neben dem Centralrelief Platz finden. Ergänzen wir zu seinem halben Kranz die fehlende Hälfte mit der optischen Zugabe (der Ecke wegen) von 0·08 m,[1]) so beträgt die ganze Breite dieses Friestheiles innen 1·82 m, außen also, nach S. 41, 1, um 0·61 m mehr, also 2·43 m. Das ist ein klein wenig mehr als das früher, S. 32, angesetzte Maß. Damit können wir nun die Rechnung für die Hinterwand aufstellen, zur Berichtigung der früher angestellten Berechnung der Thürfront. Sichere Ansätze sind:

zwei Eckpilaster	zu je	0·38 m	= 0·76 m
zwei Seitenfelder	„ „	2·43 m	= 4·86 m
zwei Mittelpilaster	„ „	0·36 m	= 0·72 m
das Mittelfeld			= 2·37 m
also im ganzen			8·71 m.

In dieser Rechnung sind nur zwei Mittelpilaster angesetzt. Es ist aber schon S. 37 gesagt, dass damit an der Thürfront unmöglich auszukommen ist, weil hier vom Mittelfeld (2·37 m) nach Abrechnung von zwei glatten Streifen (zu 0·30 m) und zwei Thürrahmen (zu 0·38 m) nur rund 1 m für die Thürweite selbst bleiben würde. Es ergibt sich also die zwingende Nothwendigkeit, an der Rückfront ein zweites Paar von Mittelpilastern, also jederseits des Mittelfeldes Doppelpilaster anzusetzen, die natürlich je durch einen schmalen Streifen getrennt sein mussten. Dann erst wird die Eintheilung der Rückfront der vorderen völlig entsprechen, indem die zweiten Pilaster den Thürpfosten, die trennenden Streifen den leeren Streifen neben diesen sich gegenüberstellen. Wir können jetzt den umgekehrten Weg gehen wie oben: den sicher ermittelten Theilen (8·71 m) sind nur 1·47 m zuzusetzen, um die Front der Seitenwand gleichzumachen; und eben dies Maß ergeben die Thürpfosten und Nebenstreifen, wenn man ihnen 0·11 m zusetzt, was mit Annahme einer Verjüngung der Pilaster und etwas größerer Dicke der Pilaster gegenüber den Pfosten ohne Schwierigkeit, ja eigentlich von selbst sich ergibt.

Erwünschteste Bestätigung dieser Herstellung geben die Reste von vier besonders verzierten Pilastern, deren Herkunft von der Ara Pacis im höchsten Grade wahrscheinlich ist, und die, wenn dazu gehörig, nur die zwei Pilasterpaare von der Mitte der Rückwand innen sein können. Schon vor Jahren waren mir die vier Reliefpilaster aufgefallen, von welchen die zwei Valle'schen Stierreliefs der Villa Medici (Taf. II) eingefasst sind. Ich habe sie damals auf einer Leiter eben mit der Hand erreichen, aber nicht beurtheilen können. Das Schweigen

[1]) Etwas kleiner (um 0·02 m) als an den Seitenwänden, weil der Kranzbogen um 0·26 m kleiner ist.

des Inventars oder des Cardinals über diese ornamentalen Stücke wird nicht beweisen können, dass sie nicht schon aus Palazzo Valle mitgekommen, oder dass sie nicht zum Funde des Jahres 1568 gehört haben könnten. Jedesfalls sind sie bei der Ausschmückung der Villa schon vorhanden gewesen.[1])

Jedes der beiden Paare enthält zwei Pilaster, die nach Maßen, Zeichnung und Ausführung ohne Zweifel ursprünglich Gegenstücke waren. Ihre Erhaltung ist ungleich, und durch moderne Ergänzung sind die Maße[2]) der beiden Paare ungleicher geworden als sie ursprünglich gewesen sind: nach dem Erhaltenen urtheilend, wird man die beiden Paare auch für ursprünglich zusammengehörig halten müssen, wie sie in der Villa Gegenpaare geblieben sind. Durchaus gleicher Composition sind namentlich auch die vier Capitäle, alle mit Palmette in der Mitte zwischen den Akanthusblättern. Auf Tafel II ist vom linken Paar der linke, vom rechten der rechte abgebildet.[3]) Die Pilaster des linken Paares (d. h. die neben dem Relief zur Linken) sind rund $0{\cdot}36^{m}$ breit, die der rechten $0{\cdot}38^{m}$; und bei diesem sind die Capitäle ohne Rundstab $0{\cdot}45^{m}$ hoch, mit Rundstab $0{\cdot}465^{m}$, bei dem andern $0{\cdot}41^{m}$, aber hier ist oben die ganze Deckplatte ergänzt.

Mit den Rankenblöcken der Unterwand des Altarhofes zeigen nun diese Rankenpfeiler die größte Übereinstimmung. Sie sind aus demselben Marmor, mit derselben, wenn nicht mit größerer Feinheit ausgeführt. Andere Capitäle sind ja von dem Bau nicht erhalten;[4]) die Ranken hier und dort gleichen sich aber durchaus in den feinen, geriefelten Stengeln, den langen Deckblättern mit den umgebogenen Spitzen, in den mannigfaltigen Formen der Blüten, auch wie sie sich drehen, bald gerade, bald schief in den Kelch hineinblicken lassen, bald völlig sich kehren; auch darin ferner, dass in ganz phantastischer Weise neue Blüten aus

[1]) Wer mit mir (vgl. S. 20) aus dem Vergleich der verschiedenen Funde die Überzeugung gewinnt, dass zusammen gefunden wurde, was am Bau einst beisammen war, der wird, wenn er einen Blick auf den Grundriss wirft, diese Pilaster eher dem Funde des Jahres 1568 zuzutheilen geneigt sein.

[2]) Vom linken Paare (I) ist der linke Schaft unter dem Capitäl noch $1{\cdot}15^{m}$ hoch erhalten (rechts); der rechte noch $1{\cdot}10^{m}$ (an der linken Seite); vom rechten Paare (II) ist der linke Schaft nur bis zum Anfang der Ranke erhalten, der rechte, in drei Stücke gebrochen, noch $0{\cdot}87^{m}$. Jener ist mit einer liegenden Ranke ergänzt worden, die nicht von der Ara Pacis herstammt. Bei diesem ist der Rahmen nur zum kleinsten Theil antik. Auch der Zusammenhang der beiden obersten Stücke kann einen Augenblick zweifelhaft erscheinen, weil die oberste Rankenwindung in sich selbst zurückläuft, nicht wie bei den andern mit einer Blume in der Volute beginnt. Genauerer Prüfung kann der Zweifel indessen nicht standhalten; also kann auch die Fortsetzung des Rahmens beiderseits nicht gefehlt haben.

[3]) Bezeichnet sind sie daselbst als ursprünglich linkes Paar nicht ohne Willkür. Denn man kann nur nach persönlichem Empfinden entscheiden, ob die Pilasterranken oben der Mitte zu- oder abgewandt sich rollen, und ob in jedem der beiden Pilasterpaare gleich oder gegensätzlich.

[4]) Wo die Capitäle neben dem Tellusrelief (Taf. III) abzuweichen scheinen, im oberen Umriss, sind sie, das rechte bis zur Mitte herab, das linke etwas weniger, von moderner Zuthat.

den Kelchen hervorwachsen, und dass die auf langen, schlanken Stengeln zwischen Deckblatt und Hauptstengel hervorsprossenden Blüten sich um diesen herumlegen. Dazu das Gethier zwischen den Ranken. Auf dem einzig erhaltenen Schaft des rechten Paares fehlt es, am andern Paare ist es reichlich vorhanden; am rechten Pilaster freilich nur zu oberst ein Vogel, der sein Junges füttert, tiefer ein emporkriechender Scorpion, ein Schmetterling; auf dem andern zu oberst wieder ein Vogel, der ein Insect erschnappt, ein Käuzchen, das eine in seinen Fängen sich windende Schlange mit den Flügeln schlägt, tiefer ein Adler, der auf einem erbeuteten Hasen sitzt. Auch die Auswahl des Gethiers und die ungleiche Vertheilung haben die Rankenpilaster mit den Rankenplatten gemein: kleine Vögel, Schlange, Scorpion hier wie dort, aber auf den Rankenblöcken fast alles auf den kleinen Rankensystemen der Frontseite: nur ein einziges Vöglein zwischen den ausgedehnten Verschlingungen der linken Seitenwand.

Dazu endlich die Maßgleichheit, selbst in der Verschiedenheit; denn auch an dem Altarhof hatten wir Pilasterbreiten von 0·375^{m} oder 0·38^{m} (halbe von 0·20^{m}) und 0·365^{m}. Technisch verschieden sind allerdings diese vier Pilaster von den übrigen Mittelpilastern, indem bei den einen nur die Capitäle besonders gearbeitet und in kastenartige Vertiefungen eingefügt waren; bei den andern dagegen Pilaster und Capitäle aus einer Platte gearbeitet, zusammen eingefügt gewesen sein müssen. Genaueres wird sich erst sagen lassen, wenn einmal die Reliefs und mit ihnen die Pilaster aus der Wand genommen sein werden. Wie sie jetzt, nur wenig vorragend, beiderseits vom Stuck eingeschlossen sind, vermag man sie kaum anders als plattenartig, zum Einfügen gearbeitet, zu denken.

Freilich sind nun diese vier Pilaster weder mit gerade aufsteigenden Pflanzen verziert, wie die außen am Altarbau stehenden, noch glatt, wie die an der Innenseite. Leicht versteht man aber, weshalb außen neben den Rankenfeldern nicht auch die Pilaster mit ähnlichen Ranken verziert wurden, sondern auch im Ornament das gerade Aufsteigen der Pilaster zur Geltung gebracht wurde. Innen dagegen, wo an der ganzen unteren Wand an Pilastern und mehr noch am *Tabulinum* die Senkrechte alleinherrschend war, lag kein Grund vor, die Ranke am Pilaster zu vermeiden. Die Schlichtheit des Inneren gegenüber dem reichen Äußeren ließ sich früher[1]) so erklären, dass man die Blicke nicht von der heiligen Handlung habe abziehen wollen. Jetzt werden wir die Erklärung ein wenig anders fassen müssen. Vier reich verzierte Pilaster, die nur dem Inneren angehören können und selbst wiederum in zwei Paare sich sondern, finden nur an einer Stelle Platz; für

[1]) *Ara Pacis* S. 185, wo an die Zugehörigkeit der Rankenpilaster noch nicht gedacht wurde.

diese sind sie aber auch durchaus passend: es sind die Doppelpilaster, welche an der Rückfront innen das Mittelfeld von den seitlichen abtrennten, das eine Paar, wahrscheinlich die schmäleren (entsprechend den Thürpfosten) als innere, das andere Paar als äußere Einfassung des Bildraumes. Diesen, das eigentliche Heiligthum, sollten also die plastisch verzierten Pilaster, gegenüber den glatten, auszeichnen. Säulen vor sie zu stellen, wie in der früheren Reconstruction geschehen war, dürfte eben die Verzierung der Pilaster abhalten, da diese durch nahe davorstehende Säulen fast unsichtbar geworden wäre. Das Bild der Friedensgöttin konnte gewiss auch frei, unbedeckt von einer Ädicula, stehen.

Ganz von selbst beseitigt sich nun ein Übelstand der früheren Herstellung, der mir fast von Anfang an empfindlich gewesen ist, dass nämlich die aus dem Marmor gemeißelte monumentale Bekränzung zwar rings um den Hof sich schlang, aber nicht bis an die damals nur zweisäulig angenommene Bildkapelle reichte. Dadurch, dass von den beiden Doppelpilastern je einer zur Kapelle gehörte, der andere durch seinen Kranz den übrigen der Innenseite angeschlossen war, wurden vielmehr die Doppelpilaster innen auseinandergerissen, wie es an der Außenseite schwerlich der Fall sein konnte. Im Gegentheil werden wir draußen das Mittelstück des Frieses mit den beiden seitlichen, über die Doppelpilaster hinweg, sich zur Einheit zusammenschließen sehen, was im unteren Wandtheil in mehr äußerlicher Weise durch gleiche Rankenverzierung erreicht wurde. Jetzt stellt sich auch im Inneren die Einheit her. Alle vier Mittelpilaster bilden ein Ganzes, das zwar von der übrigen Umgebung glänzend sich abhob, aber nun nicht mehr von der Umkränzung abgesondert war, da vielmehr diese von dem Bildraum auszugehen schien.

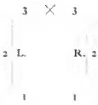
Sollte aber nicht auch dieser selbst bekränzt gewesen sein? Es wäre unzulässig, diese Frage zu thun und eine Antwort darauf zu suchen, wenn nicht ein Wort des Cardinals Ricci dazu Veranlassung gäbe. Neun Friesblöcke hätte er gekauft, und die hätten auf der Rückseite *certi festoni*, so schrieb er (s. Anhang). Freilich braucht er den Ausdruck nicht so genau genommen zu haben, dass nicht auch ein oder der andere Block ohne solchen oder überhaupt irgendwelchen Schmuck der Rückseite dabei gewesen sein könnte. Nehmen wir das Wort aber genau, dann hatte auch der Fries zwischen den Doppelpilastern, wo außen das Centralrelief sich befand, einen Feston. Denn die zwei Blöcke, aus denen dieses zusammengesetzt ist, gehören zu den neun, wie später darzulegen ist. Schwerlich war dann aber dieser Kranz, der den Bildraum der Friedensgöttin, das Heiligthum im engeren Sinne, schmückte, von derselben Art, wie die um den ganzen Hof

gespannten. Schon deshalb nicht, weil die Doppelpilaster den Kranz im Bildraume von den draußen aufgehängten abschieden. Aber auch deshalb nicht, weil eben so gewöhnlich wie die Fruchtschnüre zwischen Stierschädeln an Friesen sind, ebenso regelmäßig der Festraum des Heiligthums mit Lorbeer bekränzt zu werden pflegt, wie z. B. am Außenfries des Friedenshofes selbst das kleine Zweigötterheiligthum auf Tafel III, und wie ebenda auch über dem Altar der Tellus ein Lorbeerkranz gehängt ist.[1]) Zwischen dem Penatentempel und dem Bildraum der *Pax* besteht allerdings der Unterschied, dass jenes nur die Nachbildung eines Heiligthums ist, dieser aber das Heiligthum selbst. Ob man aber daraus folgern darf, dass ein wirklicher, nicht ein nachgebildeter Lorbeerkranz beim Feste der Göttin hätte aufgehängt werden müssen? Es bleibe dahingestellt, und nur wegen Riccis Angabe sei noch die Vermuthung ausgesprochen, dass hinter dem Bilde ein Lorbeerkranz gemeißelt war, als wäre er an den Pilastercapitälen befestigt, und dass die herabhängenden Enden je zwischen die beiden Doppelpilaster fielen, wie Niemann in der Ansicht Fig. 3 gezeichnet hat.[2]) Der Lorbeer, den die Theilnehmer des Festzuges alle um ihr Haupt gewunden haben, und den viele auch in der Hand tragen, kommt der Friedensgöttin nicht am wenigsten zu.

6. Der äußere Fries. Das Centralrelief der Rückseite: Tellus und Aurae.

(Tafel III.)

Deutlicher noch als der innere Fries, an welchem das Mittelfeld der Rückseite nur vermuthungsweise zu erfassen war, stellt sich uns der äußere dar. Ein Schema, in welchem Lücken die Pilaster ersetzen, zeige, wie er sich in sieben



Theile zerlegt, von denen je drei in engerem Zusammenhang stehen, wie Anfang, Mitte und Ende, nämlich die langen Seitenfelder 2 mit den anschließenden Kurzstücken vorn und rückwärts 1 und 3. Das Mittelstück der Rückseite bleibt allein, hält aber als Bindeglied diese beiden Hälften zusammen. Stärker jedoch als das Band, welches Anfang, Mitte und Ende jedes der beiden Züge verknüpft, ist die Gegensätzlichkeit und innere Beziehung der je einander gegenübergestellten Theile beider Züge, nicht sowohl der beiden langen Seitenfelder, die man nicht mit einem Blicke übersehen konnte, als der beiden Seitenstücke vorn und ebenso

[1]) Vgl. das Trajanische Rund am Constantinsbogen mit dem kleinen Heraklesbilde und in den andern Reliefs alle Altäre, ausgenommen den der Diana.

[2]) Dies Feston ist außerdem als natürlicher Kranz gezeichnet, während im Text ein sculpierter gemeint ist.

der rückwärtigen. Darum wird hier nicht erst der eine Zug von vorn bis hinten oder von hinten nach vorn beschrieben und erläutert werden, sondern beide sollen, als ein Ganzes anzusehen, zusammen, in gleichmäßigem Fortschritt vom hinteren Ende, als dem zeitlich früheren, angefangen, betrachtet werden. Allem voran das centrale Bild der Rückseite, welches den Ausgangspunkt der ganzen im Friese dargestellten heiligen Begehung bildet, wie das an seiner Rückseite (vgl. den Grundriss Fig. 22) zu denkende Bild der *Pax* Ziel und Schluss von allem ist; zweitens die vorbereitenden Handlungen der beiden Seitenbilder an der Rückwand; drittens die eigentlichen Festzüge an den Seitenwänden; viertens endlich die Seitenbilder vorn, links und rechts von der Thür.

Das Centralrelief X, XI auf Taf. III.[1]) Auf felsiger Erhebung, die vom alten Künstler theils wie geschichtetes Gestein, theils mehr in rundlichen Formen gebildet ist, sitzt breit und bequem ein königliches Weib, in würdiger, doch schlicht natürlicher Haltung, nach rechts gewandt. (Man vergesse nicht, dass hier, an der von außen gesehenen Rückseite, ‚rechts‘ das ist, was im allgemeinen an dem von vorn gesehenen Bauwerk links ist.) Das rechte Bein der Göttin ist mehr gestreckt, der linke Fuß näher zum Sitz gestellt, so dass der Schoß sich breitet. Auf dem

[1]) Ergänzt sind der Fußboden, ebenso der obere Rand mit den Obertheilen der Capitäle, an der linken Figur: Nase, r. Fuß, Zehen des linken, die freiesten Theile des Mantelbogens, am Schwan Kopf und Hals bis zum Ellbogen des Mädchens, Spitzen der Schwungfedern; an der Hauptfigur: Nase, Flicken an der r. Achsel, r. Unterarm und Hand sammt l. Kind (von dem nur r. Hand alt), auch der Fels darunter und das Vordertheil des Rindes von der senkrecht von der Achsel der Hauptfigur herablaufenden Plattenfuge ab; ferner Theile der dicken Äpfel im Schoße der Hauptfigur, auch am Gewand, r. Fuss, l. Hand; am r. Kind: die r. Hand, l. Arm, Wange und anderes im Gesicht, das Kind aber sonst alt; am Schaf Kopf, Beine, Schweif, das Übrige überarbeitet; am r. Mädchen: Nase, l. Fuss vorn, Gewandfalten über der Hand; am Seethier Schnauze und der r. Flossenflügel. Entgegen Milani bei v. Duhn, *Annali* 1881 S. 328 muss ich weitgehende Überarbeitung in Abrede stellen, finde solche auch am Felsen rechts mehr am Umriss als auf der rauhen Fläche desselben. In Riccis Correspondenz erwähnt (Brief 3), auch schon mit der Deutung als drei Elemente. Abgebildet und kurz in gleichem Sinne erläutert von Gori, *Inscriptiones etruscae* I Taf. 14; danach von O. Jahn, Arch. Zeitung 1858 Taf. 119 S. 181 und mit Angabe der Ergänzungen ebenda 1864 Taf. 189 S. 177; ebenda auch die kleinere Replik von Karthago; beide in Lichtdruck bei Schreiber, Hellenistische Reliefs Taf. 31 f., wiederholt in Umrissen im Jahrbuch 1896 S. 90 f., letzteres, nach dem Gips, unten III, 11.

Von Besprechungen sei noch erwähnt Conze, Götter- und Heroengestalten 156 (mit Abbildung); Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder S. 77; Kalkmann, Jahrbuch 1886 S. 258; Amelung, Führer durch die Antiken von Florenz S. 101 mit Nachprüfung der Ergänzungen. Für deren Beurtheilung ist das Relief von Karthago wichtig, dessen Abweichungen sich auf die Seitenfiguren beschränken, während es die Mittelgruppe wesentlich übereinstimmend und viel vollständiger gibt. Unvergessen bleibe endlich, dass, nachdem Garrucci (*Bullettino d. Instituto* 1859 S. 100) das Florentiner Relief, ohne es im Original gesehen zu haben, für modern erklärt hatte, auch Stephani (C. R. 1860, S. 49) es verdammte: „wer das Original gesehen hat, kann nicht den geringsten Zweifel hieran“ (an der Unechtheit) „haben. . . . Allein selbst diese Abbildung (die Jahn'sche) lehrt durch die ganze Art der Composition deutlich genug den modernen Ursprung.“ Vgl. auch Milani, *Studi e materiali* I 85.

höheren, linken Knie sitzt ein Kindchen, um welches sie mütterlich die linke Hand legt. Ein zweites, von dem nur rechte Hand und Fuß erhalten sind, saß oder kniete neben ihrer rechten Seite, von der Rechten der Göttin umfasst. Die Kinder sind beide nackt; das Weib ist unbeschuht, trägt ein dünnes Kleid, das auf Schultern und Oberarmen geknöpft ist. Dessen weite Halsöffnung ist über die rechte Schulter herabgeglitten, während es um die linke straff gezogen ist. Die großen Formen von Brust und Leib scheinen nur von einigen Faltenzügen, besonders um den Busen, bedeckt und erinnern an Werke wie die Barberinische Hera oder an die sogenannte Genetrix. Ein weites Manteltuch ist über Schoß und Beine gelegt und, am Umriss der rechten Seite sich hinaufziehend, an der linken zwischen Kopf und Schulter sichtbar, deckt es, ohne den Blütenkranz im welligen Haar zu verhüllen, Kopf und Rücken und hängt zuletzt, über das linke Bein geworfen, zwischen den Knien herab.

Im Schoß der Muttergöttin liegen Früchte: Trauben, Äpfel, Nüsse, und auf überragender Erhebung neben ihrem Sitz heben Ähren und Mohn zwischen Blumen die Köpfe. Vorn bei ihren Füßen liegt in behaglicher Ruhe ein Rind und weidet ein Schaf. Es ist die Erdgöttin, Ge meter auf griechisch genannt, lateinisch *Tellus* oder *Terra mater*, d. i. Mutter Erde, Mutter alles Gewächses, Mutter oder Nährerin aller lebendigen Geschöpfe, der Thiere und Menschen. Diese sind als Kinder dargestellt, um in ihr den Begriff der Mutter hervortreten zu lassen. Die Erdgöttin zeigt sich häufig von Knaben umspielt. Knaben sind auch hier beide, weil nackt, wie Benndorf richtig bemerkt.[1]) Für das zerstörte linke Kind wird das bestätigt durch eine in den Mittelfiguren, soviel zu sehen, durchaus übereinstimmende Wiederholung der Darstellung in einem Relief, das in Karthago gefunden ist. Auf diesem ist das linke Kind, welches sitzt, nicht kniet, wie auf dem Florentiner Relief unrichtig ergänzt ist, in der That ein Knabe.

Zu beiden Seiten der Mutter Erde sieht man zwei bedeutend kleinere, jungfräuliche Gestalten, die einander genau in Haltung und Bewegung entsprechen. Beide werden von der Mittelfigur hinweg nach außen getragen, aber beide sitzen auf ihren Trägern der Tellus zugekehrt und blicken auf sie hin. Beide haben entblößten Oberkörper, die Beine mit einem Mantel umhüllt. Dessen Faltenmasse hält jede mit einer Hand neben der Hüfte, mit der andern in Schulterhöhe fest gefasst. Denn hinter ihrem Rücken wird das Gewand vom Luftzug gebläht und

[1]) Die Kinder bei der ganz ähnlich gestalteten Erdgöttin am Panzer des Augustus von Primaporta hat v. Domaszewski in der *Strena Helbigiana* S. 53. 6 mit v. Duhn für Romulus und Remus erklärt, ein Einfall, der in schriftlicher wie bildlicher Tradition keinen Anhalt findet.

wölbt sich bogenförmig über ihren Köpfen. Die linke ist mit einer Wasserpflanze bekränzt; die Blätter im Haare der andern dagegen sind kaum noch bestimmbar. Beide sitzen auf lebendigen Geschöpfen, und hier, wenn nicht schon in der Bekränzung, macht sich ein Gegensatz bemerklich. Die linke wird von einem auffliegenden Schwan nach links entführt; die andere sitzt auf einem phantastischen Meerwesen, einem Seedrachen, welcher den Kopf auf langem Halse zwar zurück zur Mitte wendet, aber, mit flügelartigen Flossen hoch aus dem Wasser ragend, gleichfalls nach außen, d. h. nach rechts bewegt oder wenigstens gerichtet scheint. Unter ihm ist Wasser und nur Wasser, soweit der Bildraum gestattete, in starker Bewegung. Hierin und durch das Ungethüm wird es als Meer kenntlich.

Der jähe Abbruch des festen Landes, auf welchem Tellus thront, wird kaum als Steilküste gedacht und zu verstehen sein. Allerdings hat die Feste am Meer ein Ende, aber dass es dem Bildhauer vornehmlich darum zu thun war, den Umriss des flacheren Figurenreliefs von glattem Grunde sich abheben zu lassen, sehen wir an der linken Seite. Auch hier findet sich wieder, obwohl das Erdreich nicht aufhört, derselbe glatte Grund unter den Füßen der Schwanenjungfrau (weiter oben ist moderne Arbeit). Unter dem Schwan sprießt dichtes Gewächs, auch zwei hohe Rohrstengel, die oben zwischen dem Gewand der Erdgöttin und dem segelartig geschwellten des Schwanenmädchens in gefälliger Biegung die Umrisslinien der einen und der andern begleiten. Allerdings ist es Sumpfgewächs, Schilf und Blattpflanzen. Für einen Flussgott war nicht Raum, aber die liegende Urne ist da, und aus ihrer Mündung ergießt sich in vollem Strom der Quell. Ein hochbeiniger Wasservogel, Reiher oder Kranich, der den Hals zusammengekrümmt in den Nacken legt, steht auf dem Henkel der Urne und vollendet das Bild ungestörten Naturfriedens, der in solchem, menschlichem Fuße nicht betretbaren Sumpfe, aus welchem der Schwan soeben auffliegt, zu herrschen pflegt. Das kleine Bildchen mit den dicht und wirr durcheinander wachsenden Wasserpflanzen bekundet dieselbe Naturfreude wie die ausgedehnten Fresken in der Villa der Livia mit dem dichten Gebüsch rings um die wohlgeordneten und eingehegten Parkwege. Der einzige Zug in unserer Sumpflandschaft, der aus einer ganz verschiedenen Naturauffassung herübergenommen oder beibehalten ward, ist die Urne: nicht aus natürlichem Fels oder künstlicher, aber doch wirklichkeitsgemäßer Röhrenfassung strömt der Quell, sondern aus der symbolischen Urne des Flussgottes — oder der Nymphe. Sollte sie es sein, die auf dem Schwane davonfliegt? Soviel ist jedesfalls ohneweiters klar: auch die beiden Mädchen sind gleich der Erdgöttin symbolisch-poetische Gestalten. Wer sind sie?

Schon gleich nach der Entdeckung wurde das Relief, wie uns Cardinal Ricci im Briefe 3 (Anhang) mittheilt, für eine Darstellung der Elemente gehalten, und die drei vorhandenen Frauen für Luft, Wasser und Erde erklärt. Mit mehr logischem als künstlerischem Verstande wurde dann vermuthet, dass auch das vierte Element einst im oberen Theil vorhanden gewesen und durch Abbruch verloren gegangen sei. Erde, Wasser und Luft aber sind uns in dem Bilde so unverkennbar vor Augen gestellt, dass die Erklärung immer wieder darauf zurückkam. Es war auch im Grunde nur eine andere, nicht bessere Benennung derselben Sache, wenn Brunn in den drei Gestalten die himmlische, irdische und die im Meere waltende Aphrodite erkennen wollte. Man übersah eben, dass die Seitenfiguren der mittleren untergeordnet und unter sich gleichwertig sind; dass das, was sie unterscheidet, nicht in ihnen selbst liegt, sondern in ihren Trägern, und dass diese wiederum aus dem Elemente hervorgehen, das unter ihnen dargestellt ist, und dass dieses endlich beidemal das Wasser ist, nur einmal das süße Wasser der Quellen, Flüsse, Seen, das anderemal die salzige Meerflut. Also in Wirklichkeit Erde, Wasser und Luft; nur nicht die Luft zur Linken und das Wasser zur Rechten, sondern Wasser wie Luft zu beiden Seiten die Erde umgebend, jenes unten, dieses oben, der wirklichen Vertheilung auf unserer Erde gemäß, wie sie auch dem schauenden Auge sich darstellt. Aus den Wassern aber, süßen wie salzigen, erheben sich die Dünste, die Wasser führenden Lüfte und Winde, jene sanft und lind, diese leicht heftig und gewaltthätig, darum jene weiblichen, diese männlichen Namens, so im Deutschen wie im Lateinischen und Griechischen: αὖραι aurae, ἄνεμοι venti.[1]) Darum lässt Horaz im *Carmen saeculare* V. 29 ff. beten

Fertilis frugum pecorisque Tellus
spicea donet Cererem corona;
nutriant fetus et aquae salubres
et Jovis aurae.

„Tellus möge mit dem Ährenkranze Ceres beschenken, und dem keimenden Leben mögen heilbringende (nicht zerstörende) Wasser und Jovis Lüfte Gedeihen bringen.“ Ernte und Aussaat stehen in den Horazischen Versen nebeneinander, wie die zwei Feste der Pax am 4. Juli und am 30. Januar, und lassen schon die nahe

[1]) Vgl. über Aurae M. Mayer in Roschers Lexikon II 2147. Treffend ist besonders die aus Aristoteles *de mundo* 4 (IV 394b, 13 B) angeführte Stelle τὰ δὲ ἐν ἀέρι πνέοντα πνεύματα καλοῦμεν ἀνέμους, αὔρας δὲ τὰς ἐξ ὑγροῦ φερομένας ἐκπνοάς, wie schon bei Homer ε 469 αὔρη δ' ἐκ ποταμοῦ ψυχρὴ πνέει ἠῶθι πρό. Merkwürdig ist die Umkehr des Bildes in Horazens (IV 2, 25) *multa Dircaeum levat aura cycnum.* Ihm ist die *aura* unpersönlich sowohl an dieser Stelle wie im Saecularlied.

Verwandtschaft jener Tellus, die durchaus eine befriedete ist, und der Pax, die doch nur der Erde und ihren Bewohnern gilt, erkennen. Die Verse des Horaz waren vier Jahre vor Gründung, acht vor Einweihung der Ara Pacis gesungen worden.[1]) Roms Herrlichkeit in stolzen, feierlichen Worten preisend, mussten sie in Rom allbekannt sein.[2]) Denken wir nur, was zerstückt und aufgelöst auf uns gekommen ist, in ursprünglichem Zusammenhang lebendigen Werdens und Entstehens, so können wir kaum bezweifeln, dass der Künstler, der das Heiligthum des Augustusfriedens mit diesem Friese zu schmücken hatte, sich der Beziehungen zwischen seinem Werke und den Liedern des Dichters bewusst gewesen ist, dass er durch sie Anregungen empfing, die der Dichter seinerseits aus Gestaltungen der Kunst gewinnen mochte.

Denn diese Darstellung der Tellus ist, wie wir bald besser erkennen werden, zu augenscheinlich für die eigenthümlichen Bedingungen dieses Frieses componiert, als dass wir sie älteren Werken lediglich nachgebildet denken könnten.[3]) Die Erdgöttin selbst, mehr sitzend wie hier, oder mehr liegend wie an dem Panzer des Augustus von Primaporta, wird eine ältere, eine griechische Erfindung sein.[4]) Ebenso waren Nymphen oder andere Göttinnen, von Meerungethümen durch das Wasser, oder von Schwänen durch die Luft getragen, damals nichts Neues; nicht neu vielleicht auch die doch wohl gegensätzliche Zweiheit der *Aurae velificantes*, welche Plinius in der Curia Octaviae erwähnt, zwischen Werken, die aller Wahrscheinlichkeit nach älter waren als Augustus.[5]) Neu aber dürfen wir die Ver-

[1]) Vgl. oben S. 2 ff.

[2]) Vgl. Horaz, Lieder IV, 6, wo die Verheiratete noch sich rühmt, als Mädchen beim Säcularfest das den Göttern gefällige Lied, vom Sänger Horaz eingeübt, mitgesungen zu haben *ego dis amicum, saeculo festas referente luces reddidi carmen docilis modorum vatis Horati.* Steht sein Name doch, wie Hülsen gut erinnert, in den Säcularacten: *carmen composuit Q. Horatius Flaccus.* In einem anderen Liede, IV 3, dankt er der Muse, dass auf ihn die Vorübergehenden mit dem Finger wiesen als auf den Lyriker Roms, *totum muneris hoc tuist, quod monstror digito praetereuntium, Romanae fidicen lyrae, quod spiro et placeo tuumst.*

[3]) Schreiber hat allerdings im Jahrbuch 1895 S. 90 versucht, das karthagische Relief für eine getreuere Wiedergabe eines solchen oder gar für das griechische Original selbst auszugeben. Mir schien dagegen und für Abhängigkeit des karthagischen vom römischen namentlich das zu sprechen, dass das karthagische Relief ziemlich genau auf die Hälfte des römischen reduciert ist und zweitens, dass es dem Triton, welchen es für die rechte Aura eingesetzt, und den es aus einem andern römischen Werke, dem Münchener Nereidenfries (s. Furtwänglers Intermezzi S. 36, *b*), hergenommen hat, das bauschende Kopftuch gelassen hat, beispiellos und absurd. Dies ist mir auch jetzt ein Beweis seiner Abhängkeit von älterem Vorbild. Aber zwischen Satz und Correctur habe ich einen Gipsabguss des karthagischen Reliefs untersuchen können und muss es danach für eine griechische Arbeit etwa des 2. Jahrh. v. Chr. halten. Vgl. was darüber im Schlusscapitel zu sagen sein wird.

[4]) Vgl. über ihr Bild auf der Akropolis von Athen Röm. Mitth. 1900 S. 165.

[5]) Vgl. *Annali* 1863 S. 383 und 389 und Majonica in der Festschrift für O. Benndorf S. 300, wo die Wasserkrüge tragenden Akroterienmädchen die Feuchte stärker zum Ausdruck bringen, gleich den löschenden Luftmädchen des Pythonkraters, Journ. of hell. stud. 1890 T. VI.

bindung der beiden Aurae mit der Tellus nennen, und die möchte durch Horazens Worte angeregt sein. Allerdings stehen in diesen beide Theile nur äußerlich beieinander; aber auch im Relief scheinen die Aurae nicht eigentlich um der Tellus willen vorhanden, nicht innig mit ihr verbunden. Wohl blicken sie auf jene hin, aber ihre Thiere tragen sie fort von ihr nach entgegengesetzten Richtungen, also auch fort voneinander, während doch sonst die Aurae gesellig sind. Alles erklärt sich einfach, wenn wir das Bild in Gedanken zurückversetzen an seinen ursprünglichen Platz an der Rückseite der Altareinfassung, zwischen den Schlusstücken der beiden nach links und rechts auseinandergehenden Züge. Nur nach einer Seite wendet sich Tellus selbst, und wir werden sogleich verstehen, warum nach der rechten. In den Kindern beginnt aber die Beziehung auf beide Seiten gleichmäßig, und in den beiden Aurae ist diese Beziehung auf das Gefälligste gesteigert, ohne die Einheit des Bildes zu beeinträchtigen.

7. Das Schlusstück des linken Frieses: Tellusopfer, Penaten und Marstempel.

(Tafel III.)

Wer außen vor dem Tellusrelief stand, sah rechts davon das Schlusstück des linken, links das des rechten Frieses. Zu ersterem hingewandt sitzt Tellus, und wohin sie das Auge richtet, dahin richten auch wir das unsere zuerst. Zum Glück ist das nächste Stück des Figurenfrieses in Block VIII und, abgespalten zwar, auch ein Theil des zugehörigen Capitäls des Außenpilasters erhalten, aus dessen Höhlung das eingefügte Blätterstück verloren ist, und von dem inneren Pilaster noch eben genug, um zu erkennen, dass er gerade hinter dem äußeren stand. Daraus ist schon (S. 43, 2) erschlossen, dass beide Mittelpilaster sind, und weiter, dass das Relief daneben nur rechts neben der Tellus oder rechts neben der Thür angebracht gewesen sein kann, und dass, weil der Platz neben der Thür einer andern Darstellung gehört, nur der Platz neben der Tellus übrig bleibt. Diesen beansprucht aber auch das Relief durch sich selbst. Denn was an ihm sogleich auffällt, ist die landschaftliche Umgebung der auf ihm erhaltenen Hauptfiguren. Eine solche findet sich außer hier und in dem Tellusrelief nirgends im ganzen Friese, auch nicht bei den dargestellten Tempeln und Heiligthümern.

Auf einem Hügel steht verkleinert, wie aus einiger Entfernung gesehen, ein Heiligthum, das aber auch an sich klein, mehr Kapelle als Tempel ist. Über niedrigem Sockel stehen an den Ecken, und nur hier, korinthisierende Pilaster mit entsprechendem Gebälk und Dach. Zwischen den Pilastern zeigt die Seiten-

wand nur Quadrierung; die Frontseite ist in ihrer ganzen Breite von Pilaster zu Pilaster offen. Ein dünner Pfosten wird einwärts wie am rechten Pilaster befestigt gesehen. An diesem Pfosten und seinem, der Perspective wegen nicht sichtbaren linken Gegenstück scheinen die niedrigen Gitterthüren befestigt zu sein, welche, obwohl geschlossen, doch den größeren Theil des Tempelinneren den Blicken offen lassen. Da sitzen zwei männliche Götter nebeneinander, beide mit nacktem Oberkörper, mit Gewand um den Schoß, beide die Linke hoch am aufgestützten Schaft — ob Lanze oder Scepter ist nicht kenntlich — in der vorgehaltenen Linken die übliche Opferschale. Die beiden Krummstäbe, welche im Giebel schräg gegen eine Schale in der Mitte gelegt sind, geben, auch wenn wir sie als die Abzeichen der Auguren und Pontifices ansehen, keinen Anhalt, die beiden Götter zu benennen. Nur das eine mögen wir noch unmittelbar aus der Darstellung entnehmen, dass diese Götterzweiheit zu der vorgehenden Cultushandlung, zum Feste, das gefeiert wird, eine gewisse Beziehung hat, nicht bloß deshalb, weil sie überhaupt dargestellt ist, sondern auch, weil ihr Heiligthum festlich bekränzt ist: ein schwerer Lorbeerkranz hängt von den Capitälen bis auf die Schwelle herab. Es ist eine der gewöhnlichen Inconsequenzen in der Perspective, dass der Kranz links sichtbar ist, rechts hinter dem Pilaster verschwindet, statt umgekehrt; eine zweite die, dass die Blätter des Kranzes so groß sind, außer allem Verhältnis.

Rechts, am glatten Fugenschnitte, ragt oben noch der Ast einer Eiche herein, die, wie ein Baum so oft, den Altar beschattet. Dieser ist kein mit dem Meißel künstlich bearbeiteter, sondern aus rohen Steinen aufgeschichtet, als gehöre er zu einem schlichten, ländlichen Cultus. Ein Lorbeerkranz ist über ihn gehängt, und oben auf dem Altar sieht man am Fugenschnitt noch einen Apfel liegen, ein weiteres Merkmal ländlich schlichter Darbringung. Links neben dem Altar steht ein Opferdiener, ein *Camillus,* dessen mit Lorbeer umkränztes Haar hinten in einen zierlichen Zopf geflochten und nach dem Scheitel hinauf gebunden ist. Der Knabe ist barfuß, mit der üblichen gegürteten Tunica bekleidet, die am Ärmel als aus doppeltem Stoff bestehend zu erkennen ist, wie bei vielen Personen des Frieses. In der gesenkten Rechten trägt er die Kanne, das *praefericulum*; über den linken Arm hängt das befranzte Handtuch, die *mappa,* und auf der Linken emporgehalten ruht eine Schale von ähnlicher Form wie die über den Fruchtschnüren des inneren Frieses angebrachten. Diese Schale ist voller Früchte, unter denen auch wieder Äpfel und Piniennüsse kenntlich sind, und neben denen in absichtlicher Deutlichkeit ein Zweiglein von Lorbeer liegt.[1])

[1]) Ebenso liegt das Zweiglein auf der Schale, welche eine merkwürdige weibliche Marmorfigur, die

Hinter dem ersten kommt ein zweiter Ministrant, gleichfalls bekränzt, aber beschuht, dessen Tunica zwar auch gegürtet ist, aber die Schulter bloß ließ — das ist am Abbruch von Schulter, Arm und Brust eben noch zu erkennen. Er hat etwas Bart auf der Wange, erscheint auch durch schärfer markierte Formen des Gesichtes minder jugendlich; eben dadurch und durch die entblößte Schulter und sein Geschäft soll er zugleich als von niedrigerem Rang gekennzeichnet werden. Auch dass er so viel gebückter dasteht oder geht, gehört noch zu dieser Charakteristik: denn in typischer Weise lenkt er die Bewegung des Opferthieres, indem er die Linke an dessen linke Schulter, die (jetzt abgespaltene) Rechte an die rechte Seite des Thieres legte. Dieses wurde von dem ersten Berichterstatter, Pellegrini, für einen Widder ausgegeben; es ist aber am Kopf vollkommen kenntlich als Schwein, und zwar an dem kleinen Theil, der vom unteren Bauchumriss übrig ist, als trächtige Sau.

Damit erklärt sich alles, was über die schlichte Form des Altars und über die Opferfrüchte gesagt worden ist: eine trächtige Sau war das Opferthier, das man der Mutter Erde darbrachte, sowohl in der dritten Nacht der Jahrhundertfeier[1]) als an den zwei Festen, welche auch durch ihre Zeitlage den beiden Friedensfesten im Januar und Juli nahestanden, wie schon S. 52 zu den Horazversen bemerkt wurde. Vor dem Beginn des Ernteschnittes wurde die *porca praecidanea*, eines der ‚Volks'- (nicht Gau-) Feste, *sacra popularia*, gefeiert, das besonders der Tellus und Ceres galt, bei dem aber auch Opfer und Spenden an Juppiter und Janus nebenhergiengen. Das andere, ein bewegliches Fest, ist bei Ovid, Fasten I 655 auf den 24. Januar angesetzt und vom Friedensfest nur durch den Gründungstag des Castortempels getrennt, dessen dazwischentretende Erwähnung Ovid nicht hindert, von Tellus und Ceres einen breiten Übergang zur Pax zu machen. Dies zweite Fest sind die *Paganalia*, eine Feier nach beendeter Saat (V 662):

seminibus iactis est ubi fetus ager,

woran sich dann (V 681) die an beide Göttinnen gerichtete Bitte knüpft:

cum serimus, caelum ventis aperite serenis,
cum latet, aetheria spargite semen aqua,

eine Bitte, ähnlich der von Horaz den Knaben und Mädchen in den Mund gelegten (S. 52), nur etwas mehr einem besonderen Zeitpunkt angepasst. Bei diesen

vor etlichen Jahren in Anzio gefunden wurde, in der Hand trägt, hier neben einer kleinen Löwenfigur. S. *Notizie d. scavi* 1879 Taf. I 4 S. 16 und W. Klein, Praxitelische Studien S. 89 ff.

[1]) S. Acta ludorum saecularium in Ephemeris epigraphica VIII S. 262 f.

Paganalia nun war ebenso wie beim Friedensfeste eine trächtige Sau das Opferthier, welches der Tellus und Ceres geschlachtet wurde. Dieses Opfer darf als eine Vorfeier des Friedensfestes angesehen werden und wird deshalb auf unserem Relief dargestellt sein.

Sehen wir nun dieses an, so versteht sich von selbst, dass derjenige, welcher das Opfer zu bringen im Begriffe ist, den Ministranten gegenüber am Altar gestanden haben muss. Der Camillus hatte nur das *praefericulum*, die zugehörige Schale zum Libieren kann nicht die mit Früchten gefüllte in seiner Linken sein; sie muss von dem Opferer in der Rechten gehalten worden sein: gewiss goss er in der typischen Weise die Spende auf die Früchte, welche bereits auf dem Altar liegen. Sein Blick muss auf die Tellus gerichtet gewesen sein, wie die Göttin das Haupt gnädig ihrem frommen Verehrer neigt. Statt des Tempels und Tempelbildes ist gar die leibhaftige Göttin da, die der fromme Anbeter denken soll, wenn er vor ihrem von menschlichen Händen gemachten Abbild steht. So mochte der Tempel ausgelassen werden, doch sind wir mit dem Altar natürlich an seine Stätte gebunden. Er lag auf den Carinae nahe der Stelle, wo jetzt die Kirche S. Pietro in Vincoli steht.[1]

Wer aber sind die beiden Götter, deren Tempel so nahe dem Tellustempel an der Höhe gelegen ist? Das sagt uns Dionysios von Halikarnass I 68: „nicht weit vom Forum an dem Richtweg, der zu den Carinen" — dort stand ja eben der Tellustempel — „führte, lag, dunkel durch überhängende Höhe, auf der Velia der kleine Tempel der Penaten. Diese waren darin dargestellt als Jünglinge, welche saßen mit Speeren in den Händen."[2] Nur eines schien hier nicht mit dem Relief übereinzustimmen: wohl ist der eine der Götter im Tempelchen, an welchem der Kopf erhalten ist, unbärtig, ein Jüngling; an dem andern aber, dem Kopf und Hals fehlen, habe ich selbst früher ein Stück des Bartes unter dem Halsabbruch zu erkennen geglaubt und auch eine Hautfalte auf der Brust als Zeichen höheren Alters genommen. Bei genauerer Nachprüfung musste ich mir jedoch eingestehen, dass das erstere nur der Ansatz des Halses ist, und das andere die gewiss unbeabsichtigte Wirkung eines etwas zu scharfen Raspelstriches. Ist also die Deutung der Zwillingsgötter in dem kleinen Tempel an der Höhe, unfern der Tellus, als der Penaten auf der Velia topographisch und sonst auch deshalb, weil Augustus dies Heiligthum, seiner eigenen Angabe gemäß, erneuerte,[3])

[1]) Vgl. Hülsen in den Röm. Mitth. 1893 S. 299.

[2]) Jugendlich, Dioskuren ähnlich sind die Penates p(opuli) R(omani) auf Familienmünzen der Republik Babelon, *monn. républ. Fonteia* 7 f., *Sulpicia* 6 mit Lorbeerkranz im Haar, *Antia* 2 mit Binde, wie sie auch auf unserem Relief zu erkennen ist.

[3]) *Monum. Ancyr.* IV 7 *aedem deum Penatium in Velia . . . feci.*

ausreichend begründet, so wird die Darstellung der Penaten eben an dieser Stelle im weiterhin klarzulegenden Zusammenhang auch in ihrer ideellen Bedeutsamkeit hervortreten.[1])

Als ich bei meiner früheren Herstellung das Voropfer der Tellus auf dem Blocke F VIII nachgewiesen hatte, schloss ich daran die Vermuthung, dass auch das Augustusforum, wo die Bildsäulen der alten Kriegshelden Roms, Romulus selbst an der Spitze, aufgestellt wurden, und welches am Wege von der Tellus zum Campus Martius und dem Friedensaltar gelegen war, an dem Feste des Augustusfriedens nicht unbetheiligt geblieben sei.[2]) Diese Vermuthung erhält jetzt eine gewisse Bestätigung durch Hülsens vortrefflichen Gedanken: auch die beiden andern aus Valle-Capranica'schem in Mediceischen Besitz übergegangenen Reliefs F XIII und VII hätten zum Fries der Ara Pacis gehört. Und zwar dies nicht allein wegen jener Herkunft, sondern namentlich auch deshalb, weil auf ihnen zwei von Augustus erbaute oder erneuerte Tempel, nämlich des Mars Ultor und der Magna Mater dargestellt seien. Dass dieser Gedanke richtig ist, wird daraus offenbar werden, dass er überall und in jeder Hinsicht passt; und für die frühere Herstellung wiederum ist es ein günstiges Zeugnis, dass auch sie diesem Zuwachs sich von selbst fügt und den neuen Platten Raum gibt. Den äußerlichsten, aber handgreiflichsten Beweis ergab die Maßgleichheit, namentlich der Höhe, soweit sie noch zu ermitteln war, und die Übereinstimmung im Material und in der Ausführung, besonders des Kopfes rechts vom Marstempel. Brunn, der beide Tempeldarstellungen nur an den Gipsabgüssen studieren konnte und danach vor fünfzig Jahren abbildete[3]) und besprach, konnte auf solcher Grundlage nicht zu gleichem Ergebnis gelangen.

Die beiden neu zugezogenen Platten sind nach ihrer Darstellung so aus-

[1]) Obgleich mir die Penaten hier völlig gesichert scheinen, darf doch erwähnt werden, dass ich früher in andrer Richtung eine Deutung gesucht habe. Unter der Voraussetzung, dass die beiden Feste der Friedensgöttin mit den zeitnahen der Tellus und Ceres Zusammenhang gehabt hätten, und dass Janus und Juppiter, wie sie bei dem sommerlichen der *porca praecidanea* das von Cato, *de agricultura* 134 umständlich beschriebene Voropfer hatten, auch bei dem winterlichen bedacht worden seien, glaubte ich diese beiden Götter in jenem Tempelchen erkennen zu dürfen. Von diesen hielt ich, wie gesagt, den einen für älter und bärtig; aber das glaubte ich eben mit Catos Worten in Übereinstimmung. Bei diesem heißt es nämlich zuerst *ture vino Jano Jovi Junoni praefato, priusquam porcam feminam immolabis;* bei der genaueren Ritualvorschrift, die dann folgt, wird aber immer nur Janus, darauf Juppiter, nie Juno genannt. Darum hat man *Junoni* gestrichen. Richtiger schien es mir, darin einen verschriebenen Beinamen Juppiters zu sehen, also etwa *Juveni*, im Gegensatz zum Janus, der dort immer *pater* heißt. Mit dem *Juppiter iuvenis* Antoninischer Münzen, die den jugendlichen Kaiser darstellen, hätte jener mit Janus verbundene freilich nichts gemein.

[2]) *Ara Pacis* S. 210.

[3]) *Annali* 1852, S. 328 ff. mit tav. RS und *Monumenti* V 40, wiederholt in Kleine Schriften I S. 108 ff.

gesprochene Gegenstücke, dass man sie auch bei den neueren Wiederaufstellungen, zuerst im Palazzo Valle, danach in Villa Medici, als solche verwendet hat. Da nun landschaftliches und architektonisches Beiwerk von den langen Zügen der Seitenfriese ganz oder fast ganz ausgeschlossen und auf die kurzen Friestheile beschränkt ist, können jene beiden Reliefs mit den auf ihnen dargestellten Tempeln nur den Seitenstücken vorn oder hinten gehören. Und da ferner von diesen Tempeln der eine, der Matertempel auf dem Palatin, der andere, der Tempel des Mars Ultor, auf dem Augustusforum lag, beide dem Tellusheiligthum auf den Carinen weit näher als dem Friedensaltar am Campus Martius, so gehören sie an die Rückseite neben die Tellus; und zwar rechts neben das Tellusopfer der Marstempel, weil er wieder dem Tellusheiligthum viel näher war als der andere. Aber auch noch aus einem andern Grunde, welcher mehr im Äußeren der Composition als im Gedankeninhalt des Dargestellten liegt. Der Marstempel musste nämlich, wenn zwischen ihm und der Tellus das an diese, trotz der Doppelpilaster dazwischen, angeschlossene Tellusopfer dargestellt war, nahe an das Ende des Seitenstückes rücken, und ebenso dann der Symmetrie wegen der Matertempel nahe an das andere Ende dieser ganzen Friesseite. Auf diese Weise trennten gewissermaßen die Tempel die beiden besonderen vorbereitenden Cultushandlungen beiderseits der Tellus von den Festzügen der Seitenwände. Es ist also gewiss berechtigt, alles, was an der Hinterfront zwischen den beiden Tempeln dargestellt und von ihnen eingefasst erscheint, als innerhalb oder vor, das auf den andern Seiten Folgende als außerhalb oder hinter ihnen geschehend anzusehen. So hat denn auch der Künstler, welcher den Fries erdachte, die Sache angesehen und angesehen wissen wollen; das können wir bei jedem der beiden Tempel wenigstens noch zur Hälfte sehen, denn zum Glück ist bei dem einen der innere, bei dem andern der äußere Theil erhalten. Bei dem Marstempel nämlich ist an der rechten Seite eine hinter dem Tempel stehende oder schreitende Figur erhalten, bei dem Matertempel rechts eine vor ihm stehende. Ergänzen wir dementsprechend hier links die Figur hinter, dort links die vor dem Tempel stehende, so hat der Matertempel rechts, der Marstempel links die vortretende, d. h. die zu den inneren Handlungen dieser Seite gehörige Figur; deshalb gehört der Marstempel an das rechte, der Matertempel an das linke Ende der Rückfront (Tafel III).

Die Ausdehnung der kurzen Friestheile wurde zuletzt auf $2{\cdot}43^{m}$ bestimmt. Davon sind für den rechten Theil im Block F VIII erhalten 1^{m} (mit Einbegriff des Plattenrandes). Die Marstempelplatte misst, soweit antik, d. h. oben von der zweiten Säule links (einschließlich) bis eben über den Kopf des bekränzten Jünglings

neben der Tempelecke hinaus 1^{m}.[1]) Rechts genügen 0·1^{m} reichlich für Ergänzung sammt Plattenrand; so bleiben rund 0·30^{m}. Das würde entschieden zu wenig sein, müsste man den Opferer neben dem Tempel ergänzen. Nehmen wir aber den Togatus an der andern Seite zum Muster, so wird der Opferer von dem achtsäuligen Marstempel sehr wohl zwei Säulen verdeckt haben können,[2]) wie sein Gegenbild vom sechssäuligen Matertempel eine: das Davorstehen ist ja, wie wir gesehen, etwas Wesentliches. Damit haben wir gegen 0·40^{m}, d. i. genug für eine Togafigur im Profil. Der fehlende Theil des Altars konnte sehr wohl einen Theil des Stehenden verdecken, die Hand mit der Schale über diesem Theile des Altars gehalten sein. Dass der Opferer Augustus war, ist selbstverständlich.

Über das rechte Ende des Reliefs ist, ohne dass der Stuck beseitigt wird, nicht sicher zu urtheilen. Der Jüngling mit dem Kranz erscheint deutlich als hinter dem Tempel zurückstehend, wenn auch, natürlich, nicht im richtigen Größenverhältnis. Das wird besonders unten klar, wo die rechte Treppenwange in zwei Absätzen, gut erhalten und mit dem Fußprofil des unteren Absatzes offenbar in der Stuckumkleidung steckend, mit völlig glatter oberer Fläche vor dem Körper des Jünglings vortritt. Sein Gewand ist aber deutlich als Tunica und Toga kenntlich, weiter unten überschmiert. Ein wenig oberhalb der Treppenwange ist zunächst an der Säule ein ursprünglich glatter Streifen, daneben in Stuck ausgeführt das Bein, und wo der Stuck abgefallen ist, erscheint der Marmor stark beschädigt, vielleicht absichtlich zerhackt, um dem Stuck Halt zu geben. Weiter rechts aber sind die Falten im Marmor erhalten, und zwar sind es die schräg zum linken Unterarm hinauflaufenden der Toga. Es ist unmöglich, dies Gewand einer zweiten Figur zuzuschreiben, da deren Kopf und Schultern oben sichtbar werden müssten. Dass kein Theil einer zweiten Figur zu sehen ist, kann als weiterer Beweis dafür gelten, dass die Darstellung hier am Ende ist. Die eine zwischen dem Tempel und dem Eckpilaster wie verschwindende Figur, die zu der eigentlichen Darstellung des Schlusstückes gar keine Beziehung hat, soll nur zu dem Festzug der linken Seitenwand überleiten. Sie hätte aber nicht auf die Rückseite neben den Marstempel gestellt werden können, wenn nicht alles hier in engen Zusammenhang mit dem weiterhin Folgenden gesetzt werden sollte.

Jetzt ist aber noch der Tempel selbst ins Auge zu fassen. Von dessen breiter

[1]) Unten reicht der Marmor hier noch etwa 0·10^{m} weiter und links etwa 0·06^{m} weiter bis an die Basis der ersten Säule. Natürlich griff eine neben dem Tempel stehende, massig bekleidete Togafigur oben oder in der Mitte weiter über als unten.

[2]) Die auf dem Lichtbilde kenntliche Grenze des Antiken, welche den ganzen mittleren Theil der zweiten Säule ausschließt, ist dieser Annahme günstig.

Treppe ist nur ein kleiner Theil abwärts bis zur achten von dreizehn Stufen alt.[1]) Wahrscheinlich ist indessen nur der vordere Theil außen unten ganz entlang abgesplittert, im Inneren die Platte bis zur Sohle alt.[2]) Vermuthlich hat man die Treppe eben deswegen soweit herabgeführt, um solche Lücken auszufüllen. Die Proportionen des Jünglings neben dem Tempel, der nothwendig vorauszusetzende Fuß des unteren Theiles der Treppenwange[3]) führen eben dahin, wo die Treppe aufhört, d. i. $1{\cdot}46^{m}$ unter dem obersten Theil des rechten Dachaufsatzes. Diesem Maße brauchen wir nur etwa $0{\cdot}04^{m}$ unten und $0{\cdot}05^{m}$ oben für Plattenrand und Vorwölbung des Grundes zuzusetzen, um die einstige Höhe von $1{\cdot}55^{m}$ zu erreichen.

Ein korinthischer Achtsäuler steht da. Die unterste Quaderschicht der Cella ist dreimal so hoch als die folgenden, die abwechselnd ohne und mit senkrechter Fugentheilung versehen sind. In den zwei äußersten Säulenweiten rechts hat man indes die Quadrierung auszuführen vergessen. Ebenso fehlt innerhalb des Thürrahmens, der gleich nach der dritten Säule jederseits schwach eingeritzt ist, eine Andeutung der Thürflügel, die sonst in historischen Reliefs nicht zu fehlen pflegt. Wollte man deshalb denken, die Thürflügel wären (einwärts) völlig geöffnet, so würde auch das gegen sonstigen Brauch sein, der sich an mäßiger Öffnung genügen lässt.

Das Mittelakroter kann sich nicht zu gebürender Höhe erhoben haben. Zu beiten Seiten des Dachfirstes ist vorn eine kleine Fläche, aber ohne deutliche Spur sowohl eines Abbruches wie einstiger Zufügung aus anderem Stoffe. Das rechte Akroterion (Fig. 26) ist eine Nike, die (jetzt kopflos) in allen wesentlichen Zügen die Nike des Paionios wiedergibt: dieselbe Bewegung des Luftwandelns; ebenso wie bei jener tritt das linke Bein aus dem Gewand heraus; ebenso flattern die Falten des Chitons zurück, und namentlich hält auch diese Nike mit vorwärts gehobener Linken und rückwärts gesenkter Rechten den von der Luft geblähten Mantel fest. Nike ist natürlich ein passender Dachschmuck für einen Tempel des Kriegsgottes, aber es scheint, dass sie auch auf andern Augusteischen Tempeln gestanden habe.[4]) Was den Marstempel bestimmt erkennen lässt, sind erst die Giebelfiguren (Fig. 27).

[1]) Sie sind so zurückgeschnitten, dass die unterste nur wenig vor der obersten vortritt.

[2]) Vgl. die allgemeine Bemerkung S. 14.

[3]) Eigenthümlich an der Treppenwange ist erstens, dass sie zweitheilig, zweitens, dass sie oben leer ist.

[4]) Vgl. die merkwürdige Angabe des Plinius n. h. 36, 13, die ich zu ändern Bedenken trage. Es darf daran erinnert werden, dass im römischen Kunsthandel ein abgebrochener und ziemlich beschädigter Kopf von einer Copie der Paionios-Nike in Originalgröße gefunden ist. Vgl. Röm. Mitth. 1894 Taf. VII S. 162 (Amelung). Nike war als beschwingte Göttin für hohe Aufstellung auf Säulen und Dächern vorzüglich geeignet, vgl. Benndorf, Jahreshefte II 51. Sie stand, worauf dort hingewiesen ist, nach Homolle, *Bull. corr. hell.* XX 652 so schon auf dem alten Tempel von Delphi. Vergl. auch Treu, Jahreshefte II 201.

In der Mitte steht Mars, ohne Panzer, nur mit einem Mantel angethan, dessen eines Ende über linke Schulter und Arm tief herabhängt, während das andere um den Rücken und rechten Oberschenkel herumgenommen, zuletzt gleichfalls über den linken Arm geworfen ist. Die Beine sind nackt, den Kopf deckt ein Helm mit drei hohen Büschen oder Federn. Die Rechte fasst die aufgestützte Lanze in Kopfhöhe; im linken Arm liegt das Schwert in der Scheide, der Griff in der Hand. Der Gott ist bärtig, wie es für den Mars Ultor unlängst nachgewiesen wurde;[1]) sonst ist die Erscheinung begreiflicherweise nicht ganz dieselbe wie die des Tempelbildes. Ebenso aber wie neben diesem in der Cella die Stammutter des Iulischen Geschlechtes stand,[2]) so steht sie auch hier im Giebel zur Rechten des Mars, mit hochgegürtetem Kleid, den Mantel ähnlich umgenommen wie Mars; und wie diesem das Schwert, so ruht ihr das Scepter im linken Arm. Die Linke stützt sich auf die Hüfte. Auch ihre Stellung ist sehr ähnlich derjenigen des Mars. Amor, der im Tempel, wenn



Fig. 26 Rechte Giebelecke des Marstempels.

[1]) Von Furtwängler, *Collection Somzée* zu Taf. 35: eine Nachprüfung der Wiederholungen gibt Amelung, Röm. Mitth. 1900 S. 206. Neuerdings findet Michon den Mars Ultor unbärtig, wie er auf dem Capitol stand, bevor es den bärtigen gab, auch auf dem Panzer des Augustus von Primaporta und hinter ihm die Wölfin (Extraits du Bulletin de la société nationale des antiquaires de France 1900 S. 18.) Dem menschlichen Parther gegenüber scheint aber nicht der Gott, sondern nur Augustus oder dessen Stellvertreter am Platze.

[2]) Vgl. Stephane Gsell, *les statues du temple de Mars Ultor à Rome* in der *Revue arch.* 1899 I S. 37. Taf. II: ein Relief von Karthago, auf welchem Mars Ultor in der Mitte, Venus mit Amor links und der Divus Iulius (nach Gsell) rechts als Statuen auf Basen nachgebildet stehen. Vgl. über dies Relief unten Cap. III 2.



Fig. 27 Giebel des Marstempels.

das S. 62, 2 angeführte Karthagische Relief ein verlässlicher Zeuge ist, neben ihr am Boden stand, scheint hier in winziger Gestalt ihre linke Schulter zu erklimmen, wie wenn er von Mars herkäme. Von seiner Hand gezogen, neigt sich der Kopf der Göttin dem losen Knaben, der seinen Kopf nach ihrem Ohre hinreckt.

Zur Linken des Mars steht Fortuna in typischer Weise mit Ruder (ohne Globus) und Füllhorn. Sicher kenntlich ist ferner Roma neben Fortuna, schon sitzend unter dem sich neigenden Giebel, der Mitte und Mars zugekehrt. Ihr Sitz ist ein Panzer, wenn dieser nicht vielmehr neben dem Sitze stehend zu denken ist, und die Linke legt sich auf den zum Sitz gestellten Rundschild; die Rechte fasst hoch die aufgestützte Lanze. Ihre Tunica ist kurz, gegürtet, und der Schwertriemen läuft über die linke Schulter. Ein Mantel deckt den Schoß, lässt aber die Beine bis zur Hälfte der Oberschenkel nackt.[1])

Die letzte Figur, die einzige ungewisser Deutung, ist der links von Venus sitzende Mann oder Jüngling, welcher seinem Platze nach der Roma entspricht. Ein Felsblock ist sein Sitz, doch wie der Jüngling sich niederließ, deckte der Mantel, den er über der Tunica trägt, den Felsen. Die Rechte liegt auf dem schräg gestellten Stock oder der Keule, mehr Hirten- als Wanderstab; auf den Rücken der Hand stützt sich dann der linke Ellbogen, und in die linke Hand-

[1]) Der Typus ist ähnlich der gleichfalls nach links gekehrt Sitzenden an der Basis der Antoninssäule im Giardino della Pigna. Über Roma mit kurzem Kleid vgl. Röm. Mittheil. 1899 S. 246.

fläche drückt sich die Stirn.[1]) Hercules kann es wegen der Kleidung kaum sein; Aeneas würde gewiss bewaffnet erscheinen. Wer bleibt da, der zu Rom und Venus, zum Gründer des Tempels, Augustus und seinem Hause, Beziehung hätte, als Anchises oder Romulus. Jenen erkannte schließlich Brunn, aber diesen zu erkennen wurde er nur dadurch verhindert, dass er Mars in der Mittelfigur verkannte. Jetzt ist aber nicht bloß dieser Grund gegen Romulus hinfällig, sondern auch, was Brunn für Anchises geltend macht, und was in der That sehr für diesen sprechen würde, wenn es vorhanden wäre: die phrygische Tracht, die Brunn am Gipsabguss zu sehen vermeinte. Das war aber Täuschung: das Haar des Jünglings ist deutlich unbedeckt, und ebenso sind die kurzen Ärmel der Tunica deutlich; Hosen sind nicht zu sehen. Das Fehlen phrygischer Tracht spricht nun vielmehr gegen Anchises. Wo haben wir überhaupt die dargestellten Figuren zu denken? Rechts und links schließen zwei am Boden gelagerte Männer das Bild. Beide stützen den aufgerichteten Oberkörper auf einen Ellbogen und legen die andere Hand auf das eine höhergestellte Knie; beide wenden den Kopf zur Mitte um, der rechte bärtig, der linke bartlos, beide nackt bis an die vom Mantel verhüllten Beine. Der rechte hält im aufgestützten Arm einen Baumzweig. ‚Localfiguren' sind es zweifellos, folglich muss der Künstler die Dargestellten an einem bestimmten Ort versammelt gedacht haben. Wegen der Roma kann dieser Ort nicht wohl ein anderer als die Stätte Roms sein, und da kann wohl Romulus, aber nicht Anchises zugegen sein. Brunn mag also die beiden Gelagerten richtig Tiber und Palatin benannt haben. Wie den Ort so auch die Zeit bestimmter abzugrenzen, lag wohl nicht in der Absicht des Künstlers: es ist ja keine Handlung dargestellt, sondern ein Verein von Göttern, die der Stadt Rom, der von Romulus gegründeten, von Augustus, dem zweiten Romulus,[2]) wiederhergestellten, besondere Schutzgötter waren.

Der Marstempel war von Cäsar schon in der Schlacht von Philippi gelobt worden: geweiht wurde er erst sieben Jahre nach Vollendung der Ara Pacis. Wenn er aber um das Jahr 10 v. Chr. nicht schon äußerlich fertig gewesen wäre, hätte man ihn wohl kaum so, wie wir sehen, an dem Friese des Friedenshofes dargestellt. Als ein Zeichen einer gewissen Unfertigkeit könnte man in

[1]) Durch Verwechslung zweier Gestalten, die mir damals gleichzeitig in den Gedanken lagen, habe ich in der Festschrift für O. Benndorf S. 137 statt dieser Figur aus dem Giebel des Marstempels, den Florentiner Wanderer, Amelung, Führer durch die Antiken von Florenz n. 122 citiert.

[2]) Eine Zeitlang dachte man nach Sueton Aug. 7 daran, Caesar Octavianus, als zweitem Stadtgründer, den Namen Romulus beizulegen. Bei der Giebelfigur wird man sich auch erinnern, dass das Bild des Romulus im Augustusforum stand, CIL. I², S. 187 und IV.

diesem Bilde höchstens das Fehlen irgendwelchen Schmuckes oben auf den Treppenwangen ansehen.[1])

8. Das Schlusstück des rechten Frieses: Heiligthum der Vesta (?) und Matertempel.

(Tafel III links und Fig. 28—31.)

Vom linken Ende des Frieses der Rückseite ist uns leider viel weniger zurückgegeben als vom rechten: nur eine Platte mit dem wiederum links unvollständigen Tempel. Es fehlt die hinter diesem, d. h. links zwischen Tempel und Pilaster, abziehende Figur, die zum rechten Seitenfries und seiner Procession den Übergang bilden musste, und die wir nach dem Gegenbild des rechten Endes voraussetzen und ergänzen werden. Nicht ebenso leicht ist es, die Cultushandlung nachzuweisen, welche, dem Tellusopfer rechts entsprechend, zwischen der Tellus und dem linken Tempel vorausgesetzt werden muss.

Beginnen wir hier mit dem Tempel, und stellen wir zunächst die Maße des Reliefs fest, um wiederum zunächst rein äußerlich die Zugehörigkeit zum Friese zu erweisen. Auch hier lässt der Augenschein kaum zweifeln, dass die Stuckverschmierung des Ergänzers vielfach antike Theile überdeckt. So namentlich oben bei dem rechten Akroter, das bis oben hinauf antik ist, neben welchem aber rechts und links der Stuck viel tiefer herabgeht (Fig. 28). Auch ist die Grenze desselben offenbar nicht eine durchgehende Fuge; das wird am Original durch Beklopfen des Stucks sofort zur Gewissheit. Unten verschwindet der Marmor der zehnten Treppenstufe in einer großen Stufe von Stuck, vor welcher noch eine kleinere liegt, die links und rechts gegen eine höhere absetzt. Wie schon beim Marstempel, drängt sich wieder die Vermuthung auf, dass eine dieser Horizontalen der im Inneren noch vorhandenen Sohle der Reliefplatte entspreche. Augenmaß wie genaueres Nachmessen zeigt dann, dass die Füße des Togatus rechts neben dem Tempel, wenn wir ihm die im Friese üblichen achthalb Kopfhöhen geben, auf derselben Horizontale stehen müssen, auf welcher die moderne Stuckfigur daneben kniet, d. h. $1{\cdot}50^{m}$ unter dem obersten Theil des rechten Dachschmuckes, so dass rund $0{\cdot}05^{m}$ für die Plattenränder oben und unten zusammen bleiben.

Links läuft die Grenze des Marmors so gerade senkrecht durch Giebelfeld,

[1]) Über die vielfachen Schwierigkeiten, welche den Bau verzögerten und die Dedication hinausschoben s. Jordan, Topographie I 2 S. 442. Benndorf beruft sich dafür, dass der unfertige Tempel schon als fertig dargestellt sein könne, auf die Darstellung des Bogens von Ancona an der Trajanssäule, die doch zwei Jahre vor jenem vollendet sei. Vergl. Tocilescu, Monument von Adamklissi, S. 119 und Cichorius, die Reliefs der Trajanssäule, III S. 21, der Benndorf beizustimmen scheint.

Gebälk, neben der Thür und unten durch die Treppe,[1]) dass man hier ursprünglichen Fugenschnitt annehmen darf. Die Breite von dieser Fuge, gemessen im Leibe des Panthers im Giebelfeld bis zur Grenze des Marmors eben rechts vom Kopfe des Togatus, beträgt nur $0{\cdot}87^{m}$. Legen wir dazu $0{\cdot}41^{m}$ (s. S. 41, 1) für den fehlenden Theil des Tempels und die dahinter nach links gewandte Figur, so bleiben $1{\cdot}15^{m}$ für den fehlenden Theil zwischen dem Togatus und dem ersten der beiden Pilaster, die links neben dem Tellusrelief angesetzt wurden.

Der Tempel ist ein korinthischer Sechssäuler, wiederum auf hohem Sockel, welcher, nach dem was vorher über die Maße gesagt wurde, einst wohl doppelt so hoch war wie jetzt; ebenso wie die Treppe, deren Stufen auch hier wie bei dem Marstempel stark zurückgeschnitten sind. Treppenwangen fehlen, Säulen (stark ergänzt) und Gebälk sind dagegen ähnlich wie beim Marstempel; die Quadrierung hier sorgfältig durchgeführt in gleichem Maße[2]) und Verhältnisse zur Unterschicht wie dort. Auch der Thürrahmen (über sechs Quaderlagen hoch, im mittleren Theil ergänzt) ist deutlicher angegeben, die Thürflügel aber wiederum nicht. Sehr auffällig ist ein Auseinandergehen der Horizontalen, das im letzten Grunde aus jenem Bestreben hervorgeht, an der inneren, hier der rechten Seite die Figuren vor dem Tempel vortreten zu lassen, an der äußeren umgekehrt den Tempel vor den Figuren. Bei dem Marstempel fanden wir ganz besonders die rechte Treppenwange in diesem Sinne wirksam. Hier, wo die Treppenwangen fehlen, ist es dadurch erreicht, dass der ganze Tempel, je weiter nach links, in desto stärkerem Relief vorspringt. Das Gebälk tritt links vom ersten Capitäl rechts $0{\cdot}017^{m}$ vor, rechts vom vierten $0{\cdot}043^{m}$; ebenso die Säulenschwelle rechts neben der zweiten Basis $0{\cdot}04^{m}$, rechts neben der vierten Säule $0{\cdot}09^{m}$. So schien wirklich rechts der Tempel hinter der Figur zurückzuweichen, links die Figur hinter dem Tempel, und dadurch, dass die Tempelwand dies Herausschwenken des rechten Flügels von Säulen, Gebälk und Giebel nicht mitmacht, entsteht eben jene Verschiebung der Horizontalen.[3])

Abweichend vom Marstempel ist ferner der Schmuck des Giebels (Fig. 28), zunächst die Palmettenkrönung.[4]) An den Ecken stehen halbe, etwas höhere Pal-

[1]) In den vortretenden Theilen liegt diese Linie durch photographische Verzeichnung ein wenig weiter auswärts; aus gleichem Grunde unten weiter links als oben. Wenn wirklich Fuge, so kann zwischen diesem Block und dem ersten des rechten Frieses kein Block dazwischen gelegen haben; und dann muss der erste rechts XIV durchgegangen sein, in die Rückwand einbindend, geradeso wie Platte III in die Vorderwand (s. Fig. 22) und ebenda wahrscheinlich XIX in die rechte, VII in die linke Seitenwand.

[2]) Der Ergänzer hat das nicht beachtet.

[3]) Ein Übriges hat dann der Ergänzer durch schiefgestellte Säulen und schiefgezogene Quaderfugen gethan.

[4]) Vom geraden Geison ist das Stück zwischen den Gelagerten im Giebel neu.



Fig. 28 Giebel des Matertempels.

metten, auf dem First eine ganze, die ebenfalls ein wenig höher und anders gebildet ist. Die darüber gesetzte phrygische Mütze ist modern. Alt dagegen ist das rechte Akroter: ein tanzender Jüngling, an welchem phrygische Tracht, Hosen, Schuhe und Mütze über dem vollen Lockenhaar, allerdings nicht plastisch ausgeprägt ist, der aber als Korybant kenntlich ist an der ekstatischen Drehung des Oberkörpers, in welcher er mit kurzem Schwert auf die Außenseite seines Schildes schlägt. In der Mitte des Giebels steht ein lehnenloser Thron, dessen Beine ungefähr diejenige Form haben, welche Throne und Betten, die wohl milesische hießen,[1]) auf altgriechischen Reliefs und Vasen zeigen. Darunter steht ein Gegenstand, den man nach seiner Form eher für einen Kasten, nach seinem Platz für eine Fußbank zu halten geneigt sein wird. Über den Thron ist ein Stück Zeug gelegt, welches, weil es nur links, nicht auch rechts nach vorn herabhängt, und zwar dort in eine Spitze ausgeht, worin ein Schlitz angedeutet ist, eher für ein Kleid als für eine Throndecke zu halten ist.[2]) Auf dem Zeug ruht eine Mauerkrone. Diese erscheint durch eine Aushöhlung oben wie ein

[1]) So nennt sie auch Benndorf, Heroon von Gjölbaschi-Trysa S. 96.

[2]) Dieser Thron reiht sich ein dem Gedankengange W. Reichels, Die vorhellenischen Götterculte. In der dort S. 21 angeführten Pausaniasstelle (II 4. 7) einen bildlosen Thron der Göttermutter zu finden, ist freilich kaum möglich. Sonst sind Götterthrone mit ihren Attributen statt der Bilder in Reliefs (Schreiber, Villa Ludovisi zu n. 165) und Wandmalerei (Helbig, Wandgemälde n. 769. 771) allerdings bekannt.

9*

runder Mauerkranz, an dessen Vorderseite, zwischen den mit Zinnen gekrönten Thürmen, ein rundbogiges Thor mit Rahmen darum, aber ohne Thür, sauber ausgearbeitet ist. Zu beiden Seiten des Thrones lagern, als wären sie dessen Hüter, zwei Orientalen, der linke mit hässlichem, modernem Gesicht und fast weiblichen Formen, natürlich Gallen. Diese Diener der Großen Mutter stützen sich beide mit dem äußeren Arm auf eine Handpauke, ähnlich wie es die große Göttin selbst zu thun pflegt, und blicken wachsam heraus auf den Beschauer. Die Ärmel ihrer gegürteten Röcke sind nicht plastisch angedeutet; ein Mantel deckt die Beine und hängt bei dem rechten auch über den gehobenen linken Arm. Seine linke Hand hält einen Zweig, der wohl als Pinienzweig gedacht, wenn auch als solcher nicht kenntlich gemacht ist. An jedem Ende steht ein Panther, der aus einem Krater trinkt.

Kein Zweifel, es ist der Tempel der *Magna Mater Idaea*, der ‚Großen Mutter vom Idagebirg', wie sie in Inschriften genannt wird, der Tempel, welcher in den Jahren 204 bis 191 v. Chr. auf dem Palatin erbaut wurde, nachdem der heilige Stein als Geschenk Attalus II von Pessinus nach Rom gebracht war. Zum erstenmale im Jahre 111 v. Chr. durch Feuer zerstört, wurde er durch einen Metellus, nach einem zweiten Brande, im Jahre 3 n. Chr., von Augustus zeitgemäß erneuert.[1]) An der Ara Pacis kann nur der zweite voraugusteische Bau dargestellt sein; aber man muss annehmen, dass der Augusteische Neubau dem Vorgänger gleich gewesen sei, sofern der Matertempel unseres Frieses mit den Resten übereinstimmt, welche dem palatinischen Tempel der Göttermutter zugeschrieben werden, und wenn diese Zutheilung richtig ist.[2]) In dem hohen Unterbau der Cella ist ältere, republikanische Bauweise erkannt worden; die zahlreichen Reste des Aufbaues wird man, obwohl sie nicht von Marmor sind, sondern nur von Peperin und mit Marmorstuck verkleidet, doch dem Augustus zuschreiben müssen, weil er sonst nicht hätte sagen können, dass er diesen Tempel neu gebaut habe. Auch ist der Tempel, wie ihn Hülsen und Rauscher hergestellt haben,[3]) in allen Hauptzügen so, wie er auf dem Relief erscheint: ein korinthischer Sechssäuler mit hoher Treppe, die zwischen Wangen zu fassen, wie Hülsen und Rauscher gethan haben, praktisch gewiss räthlich ist, in der Ruine aber keinen Anhalt hat, wie die Wangen ja auch im Relief fehlen. Von der reichen Palmettenkrönung hat sich

[1]) *Monumentum Ancyranum* IV 8 *aedem Matris magnae in Palatio feci.*

[2]) Sie wird jetzt von O. Richter, Topogr. der Stadt Rom[2] S. 138 angefochten, vornehmlich weil die Bauweise (Peperin mit Stucküberzug) nicht augusteisch sei, und Augustus doch den ganzen Tempel gebaut habe, da er sage *feci*.

[3]) Röm. Mitth. 1894 S. 125 Taf. VI.

so wenig wie von den Giebelfiguren irgend etwas gefunden, aber sie am wenigsten dürften freie Erfindung dessen sein, der das Friesrelief ausführte.

Was ist nun aber in der Lücke zwischen diesem Tempel und der Tellus einzusetzen? An diese kann sich der Kaiser hier doch nicht zum zweitenmal wenden. Die Symmetrie, das Gleichgewicht beider Seiten verlangt vielmehr auch hier neben dem Tempel der Großen Mutter noch ein zweites Heiligthum, wie dort dasjenige der Penaten. Äußere Anhaltspunkte, dasselbe zu bestimmen, sind nicht vorhanden: durch Laune des Zufalles fehlt hier links gerade das, was rechts erhalten ist, nämlich der eigentliche Cultusact, und blieb hier übrig, was dort verloren ist, nämlich die Figur dessen, der diesen Act vollzieht. Da ist nun wieder ein guter Gedanke Hülsens zuhilfe gekommen. Er fragte, ob nicht Vesta hier einen passenden Platz fände, welche, der Tellus wie der Magna Mater nahverwandten Wesens, von Augustus besonders geehrt und, wie er selbst berichtet, mit Geschenken bedacht worden sei. Ganz besonders wies Hülsen auf die Sorrentiner Basis hin mit ihrer Zusammenstellung von Göttern, die Augustus als seinem Hause vorzüglich gnädig verehrte, desgleichen auf die von Samter gewürdigten Vestalenreliefs, deren Typus, wenig verändert, ebenfalls an der Sorrentiner Basis wiedergegeben und Augusteischer Zeit zugeschrieben, wohl von einem berühmten Vorbild, wie die Ara Pacis, abhängig sein möchte.

Die Sorrentiner Basis (Fig. 29) bietet nun wirklich in dem Ganzen ihrer vier reliefgeschmückten Seiten so viel der Ara Pacis ähnliche Züge, ja sie ist so sehr aus demselben Geiste einer zeitnahen Kunst geschaffen, dass sie an dieser Stelle nicht übergangen werden darf.[1]) Nach ihren Maßverhältnissen ist das Ganze, von dessen fünf Haupttheilen uns vier erhalten sind, von Heydemann wohl richtig für die Basis eines Sitzbildes, vermuthlich des Augustus selbst, erklärt. Denn unzweideutig ist durch die Richtung der Figuren an den Langseiten gegen die eine Schmalseite — auch das ganz ähnlich der Ara Pacis — diese als die Vorderseite gekennzeichnet. An dieser (Fig. 29 *c*) ist vor der domus Augustana sitzend dargestellt der Genius eines Kaisers aus dem Iulischen Hause — und wer könnte es sein, wenn nicht Augustus? — mit dem Füllhorn, dem Abzeichen des Genius, im

[1]) Die Reliefs der Basis sind neu herausgegeben — freilich noch nicht genügend — von Heydemann in den Röm. Mitth. 1889 Taf. X mit S. 307. Ebenda 1894 S. 125 wies Samter Vesta und die Vestalen darauf nach, durch Vergleich mit den verwandten Vestalenreliefs. Ebenda S. 238 dann Hülsen die *domus Augustana* an der Vorderseite und die Götter des palatinischen Apollotempels hinten. Amelung ebenda 1900 S. 198 ff. setzte gegen Hülsen mit Recht den Apollo im Tempel statt des vor demselben stehenden Bildes ein und erwies außerdem den Genius des Kaisers und Mars und Venus mit Amor, dessen Flügel ich auf einer im Jahre 1860 gemachten Zeichnung nicht ausgelassen habe.

Schoße, zwischen Mars und Venus. Jener ist rechts erhalten, in dem Typus des Ultor, neben ihm Amor,[1]) bemüht, wie es scheint, den Gott zu Venus zu führen, welche mit einer an Gewissheit grenzenden Wahrscheinlichkeit dem Mars gegenüber links vom sitzenden Genius vorausgesetzt wird. An der rechten Langseite

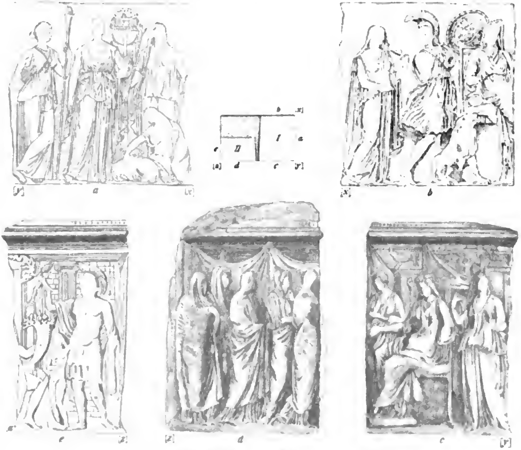


Fig. 29 Sorrentiner Basis, nach Röm. Mittheil. IV Taf. X.

(Fig. 29 *d*, *c*) sieht man Vesta in ihrem Heiligthum sitzen, der Basisfront zugekehrt, und vor ihr stehend ihre sechs Jungfrauen; an der linken Langseite (Fig. 29 *b*) sitzt, wiederum der Basisfront zugekehrt, die Magna Mater, und jederseits ihres Thrones, wenn wir die fehlende rechte Seite nach der linken ergänzen, sitzen ihre Löwen und stehen die auf ihre Schilde schlagenden Korybanten und je (?) eine Matrone,

[1]) Wie er im Tempel neben Venus stand (s. oben S. 62, 2) und noch ähnlicher neben Paris, der vor Helena erscheint, in einem bekannten Relieftypus.

die bisher nicht näher zu bestimmen war. An der Rückseite (Fig. 29 *a*) endlich stehen die Götter des Palatinischen Apollotempels: Apollo als Kitharöde zwischen Artemis mit der Fackel und Leto mit dem Scepter, zu deren Füßen am Boden die Sibylle sitzt, deren Weissagungen unter der Basis der Götterbilder verborgen waren.

Nicht örtliche Rücksichten, sondern persönliche, wie Amelung mit mehr Nachdruck als Hülsen aussprach, haben diese Zusammenstellung hervorgerufen: es sind die Schutzgötter des Iulischen Hauses. Setzen wir nur dies Eine hinzu: aus dem Osten entsprossen, nach dem Westen gewandert, war dies Haus eben darum, weil dem Orient wie dem Occident gleichermaßen angehörig, beide zu einem Ganzen zu vereinen berufen.[1]) Die Große Mutter vom Berge Ida ist als Mutter der Götter auch die Ahnfrau der Iulier, als Idaea die Schützerin des Anchises und seiner Verbindung mit Venus, aus welcher Aeneas und die Iulier entsprangen. Die Letoiden sind, wie Mars und Venus, die Schützer Trojas und des von dort nach dem Westen gewanderten Aeneas, des ‚Frommen', der die Heiligthümer seiner Vaterstadt nicht preisgab, sondern mitnahm in die Ferne, so Fürst zugleich und Priester. Seine Würden wurden dann unter die Nachkommen getheilt, bis Augustus, Pontifex maximus seit dem 6. März des Jahres 12 v. Chr., ein Jahr nach Gründung der Ara Pacis beide wieder in seiner Person vereinte.[2]) Vesta endlich und ihr Heiligthum erscheinen an der Sorrentiner Basis, weil Vesta gewissermaßen für die *Urbs* ist, was die Magna Mater für den *Orbis*, und weil im Allerheiligsten ihres Tempels die von Aeneas aus Ilion mitgebrachten Penaten, nicht die öffentlich in ihrem Tempelchen an der Velia sichtbaren, sondern die geheim gehaltenen, zusammen mit dem Palladion als die Unterpfänder von Roms Macht und Herrschaft verwahrt wurden. Es war System in diesen Ideen, die durch Verse von den Dichtern, besonders Vergil und Horaz, durch bildliche Darstellungen von der gleichzeitigen Kunst den Römern zu lebendiger Anschauung gebracht wurden.[3])

Apollo und Diana sind uns an der Ara Pacis noch nicht vorgekommen; nur Apollos Schwäne saßen zu vieren an jeder Seite ihrer Einfassung. Den Tempel des Mars aber und in dessen Giebel neben dem Gott selbst auch Venus, sodann den Tempel der Großen Mutter, endlich die Penaten haben wir alle

[1]) Durch Antonius hatte Abtrennung des Ostens gedroht.

[2]) Vgl. den schönen Aufsatz von Norden in Ilbergs Neuen Jahrbüchern 1901 S. 249 und 314, besonders 276 ff. über die Theilung der königlichen und der priesterlichen Eigenschaft des Aeneas, des Abbildes von Augustus, in seiner troischen und italischen Descendenz.

[3]) Vgl. Wissowa, Hermes 1887 S. 44. Norden a. a. O. S. 276 f.

schon an der Rückseite der Altareinfassung, rechts oder links von der Tellus gefunden; es fehlt noch Vesta. Wer sich nun der engen Zusammengehörigkeit von Vesta und den Penaten erinnert und nach allem sieht, dass links von Tellus im Friese gerade der Platz noch leer ist, der rechts den Penaten gegeben ist, der wird kaum zweifeln, dass in diese Lücke Vesta einzusetzen sei. Sehen wir also zu, ob der schon erwähnte Typus des Vestabildes sich eignen würde, jene Lücke von 1·15^{m} Breite auszufüllen. Von einem Typus zu sprechen ist man allerdings berechtigt, trotzdem an der Sorrentiner Basis die sitzende Vesta und die stehenden Vestalen einander gegenübergestellt sind, auf den andern Reliefs dagegen beide: Göttin und sterbliche Jungfrauen zusammen einem dritten, nämlich dem Kaiser gegenüber sich darstellen. Denn das beweist die in beiden Darstellungen übereinstimmende Gesammterscheinung der Göttin und ihrer Dienerinnen; das beweist vielleicht mehr noch die in beiden gleiche, durchaus hellenistischen Traditionen folgende Darstellung des Hintergrundes, die Säulen mit ausgespannten Teppichen dazwischen, der Durchblick auf die Thiere — Rind und Schaf — und das Palladion.

Allerdings sitzt nun gerade in den Darstellungen, wo der Vesta und ihren Jungfrauen der Kaiser gegenübersteht, und die an sich für unseren Fries zunächst in Betracht kommen, die Göttin links, nach rechts gewendet, während sie in der Lücke des Frieses vielmehr rechts sitzen müsste, mit dem Rücken gegen die Tellus, mit dem Gesicht nach links; denn hier müsste Augustus stehen, nach rechts gewandt, entsprechend dem, der gegenüber an dem Altar der Tellus opferte. Da steht nun in der That neben der letzten Säule des Matertempels ein festlich bekränzter Mann in der Toga, eben der, nach welchem wir gegenüber den Opferer am Tellusaltar neben dem Marstempel ergänzt haben. Aber kann dieser bärtige Kopf dem Augustus gehören? Ist ein solcher überhaupt an dem Augusteischen Denkmal möglich? Wir stehen da vor einem Problem.

Eben dieser bärtige Kopf war es, durch welchen Brunn bei der S. 58, 3 angeführten Auseinandersetzung die Gewissheit gewann, beide Tempelreliefs der Villa Medici könnten nicht vor Hadrians Zeit entstanden sein. Und fürwahr, wer vermöchte in diesem Kopfe Augustus zu erkennen? Ja, wer wird nicht stutzig werden, wenn ihm überhaupt nur zugemuthet wird, das Relief, von dem dieser Kopf nicht zu trennen ist, dem Augusteischen Monument zuzuschreiben, an welchem ein solchergestalt geschorenes Kopfhaar und Bart ohnegleichen ist? Und doch ist dies Relief nicht von dem andern mit dem Marstempel zu trennen, und beide scheinen in jeder andern Hinsicht nicht allein gut vereinbar mit dem

Tellusrelief, sondern eröffneten uns immer neue Gesichtspunkte, die für ein Augusteisches Denkmal sprechen. Kurz, das Relief gehört dem Friese des Friedensheiligthums, es hat seinen Platz eben an der Stelle am linken Ende des Frieses der Hinterseite gehabt, und die Togafigur neben dem Tempel kann keinen andern darstellen als Augustus selbst, da auch hier wie gegenüber der Platz zu knapp ist, um überflüssige Figuren, gar in solcher Breite dargestellte, zuzulassen. Eine Nebenfigur in flachem Relief hätte in beiden Fällen Platz, aber im Typus der Vestalenreliefs fehlt sie.

Die Schwierigkeit löst sich einfach. Der Kopf hat den kurzgeschnittenen Bart und das kurze Kopfhaar erst durch Überarbeitung erhalten. Am Umriss des Schädels auf dem Reliefgrunde sieht man ganz deutlich, dass bei diesem Verfahren der Umfang des Kopfes um einige Millimeter verringert worden ist. Auch das kurze Barthaar ist aus den früher glatten Wangen herausgeholt, zum Theil mit ziemlich derben Meißelschlägen, so namentlich in der Nähe des Ohres. Am deutlichsten verräth sich die abarbeitende Hand auch hier am Rande des Bartes und daran, dass der Wangenbart unter der Mitte des Kinnes aufhört. Kinn, auch das untere Halb von Nase und die Lippen sind modern ergänzt; die Stirne aber mit ihren zwei Querfalten ist intact, außer dass sie oben durch Einarbeiten des flachen Stirnhaares abgeschrägt worden ist. Unversehrt sind auch die Augen; und, was neben so geschnittenem Bart durchaus ungewöhnlich, weder Iris noch Pupillen sind plastisch angegeben, wohl aber Brauenhaar und Thränensäcke unter den Augen. Diese ganze Überarbeitung ist zweifellos antik. Ist das aber festgestellt, so ist nun mit einemmale die Wahrscheinlichkeit, dass hier ursprünglich Augustus dargestellt war, ebenso groß, wie sie vorher klein schien. Denn eine solche Überarbeitung an einem öffentlichen Denkmal, wie es die Ara Pacis ist, ausgeführt zu einer Zeit, wo das Kaiserthum noch mächtig war, die einzige an dem ganzen Fries, soweit wir ihn haben, ist doch nur auf eine einzige Art zu erklären: ein späterer Kaiser, etwa des 3. Jahrhunderts, ließ an Stelle des Augustus sein eigenes Bildnis hier einschwärzen. Welcher es gewesen, vermag ich nicht zu sagen: es ist begreiflich, dass die Ähnlichkeit keine vollkommene geworden ist. Nach der Übereinstimmung seiner Münzbilder würde ich sagen, dass es Gordian I. gewesen, wenn sich nur während dessen kurzer Regierung eine Zeit ausfindig machen ließe, in welcher dies hätte geschehen können.[1])

[1]) Ein gutes Beispiel solcher Aneignung bilden die Trajanischen Rundreliefs am Constantinsbogen, über welche jetzt, auf Grund Andersonscher Photographien, sicherer geurtheilt werden kann als früher zu den Antiken Denkmälern I Taf. 42 f. Der Trajanische Ursprung dieser Reliefs hängt nicht an

Räthselhaft bleibt ja auch das, warum nur hier, nicht aber an der andern Stelle, wo wir Augustus noch viel mehr im Glanze seiner Stellung finden werden, dessen Gesichtszüge umgewandelt worden sind. Eine Frage aber wird man noch stellen, ob denn die nicht überarbeiteten Theile des Gesichtes, welches jener Togatus hat, dem Augustus ähnlich sind. Allerdings glaube ich in der horizontalen Stirnfurche, im hohen Nasenbein und in den eingezogenen Mundwinkeln charakteristische Züge von Augustus Antlitz wiederzuerkennen, das wir ja an demselben Friese auf Taf. VI und in Fig. 34 vergleichen mögen. Welcher Kaiser könnte es denn sonst gewesen sein, wenn nicht Augustus, und wer anders als der Kaiser, dessen Gesicht man abzuändern sich befliss?

Machen wir nun den Versuch, ob sich eine Darstellung des Vestaheiligthums, wie die erwähnten, in die Lücke des Frieses zwischen Tellus und dem Augustus bei dem Matertempel einsetzen lässt. Wir machen ihn am besten mit dem in Fig. 30 nach neuer Aufnahme[1]) wiederholten Palermitaner Relief, welches den Kaiser, wie Samter gewiss richtig geurtheilt hat, vor der Göttin und ihren Dienerinnen zeigt, ganz so, wie er auf dem Relief der Ara Pacis dasteht, nur im Gegensinne. Samter hat die in jenem Relief dargestellte Handlung ein Opfer genannt. Und freilich ist dort neben dem Palladion und den Thierbildern auch ein kleiner Altar mit Opfergaben darauf vorhanden, aber keineswegs als Mittelpunkt und Ziel der Handlung, sondern er steht nur als charakteristische Zubehör des Heiligthums da. Trotz der Beschädigung des Reliefs und ungeachtet des Zweifels, den man an der Richtigkeit der Wiederzusammenfügung hegen möchte, wegen zu tiefer Lage des rechten Armes, den der Kaiser erhebt,[2]) ist doch eines völlig

der Bildnisähnlichkeit der Hauptfigur. Deren Gesicht ist in den vier Runden der Südseite unkenntlich, und von den vieren der Nordseite hat nur eines (Taf. 42, 4) den ursprünglichen Kopf. Aber schon in den Röm. Mitth. IV S. 326 war gesagt, dass es nicht Trajans Kopf sein könne, weil er kurzes Kopfhaar und kurzgeschorenen Bart habe. Dies Porträt kann nur durch Überarbeitung aus demjenigen Trajans zurechtgemacht sein, und zwischen Gewand und Haar ist auf der Photographie vielleicht die Grenze der Überarbeitung zu erkennen. Es könnte nach der Ähnlichkeit des Gesichtes sehr wohl ebenderselbe Kaiser sein, der schon vor Constantin auch an der Ara Pacis sein Bildnis an die Stelle seines Vorgängers gesetzt hat. Im Rundrelief 1 und 3 ist der Kopf aufgesetzt und überarbeitet. Auch ist auf den Photographien jetzt völlig deutlich, dass der Nimbus um den Kopf der Hauptfigur auf allen vier Reliefs der Südseite, und nur hier, zugefügt ist, in 1 und 4 mit einfach eingegrabenem Kreis, bei 2 und 3 verbunden mit Abschrägung gegen den Einschnitt der Kreislinie von außen her.

[1]) Ich verdanke dieselbe der Güte und Geschicklichkeit des Herrn L. Borchardt.

[2]) Ich vermag den Arm nicht mit dem Körper in Einklang zu bringen, und doch kann es nur der rechte Arm des Togatus sein. Der Bruch, der ihn von diesem trennt, kann nicht Ursache des Missverhältnisses sein, denn augenscheinlich passen die Theile sonst überall. Auch dass die Vestalinnen je näher dem Kaiser desto kleiner werden, ist unabänderlich; und verzeichnet scheint mir bei allen die Lage von Hals und Kopf im Verhältnis zu Brust und Schultern. Also liegt vielleicht in jenem Arm doch nur eine starke Verzeichnung vor.

deutlich, dass weder dieser noch die Vestalen opfern. Vielmehr findet zwischen den Jungfrauen, bezw. der Göttin und dem Kaiser unmittelbar ein Austausch statt: alle Blicke sind auf den Kaiser gerichtet. Ja, ebenso wie einst die vorderste der Jungfrauen, die älteste, *maxima*, die Rechte ausstreckte, so that es auch die Göttin. Jene wohl, um das zu empfangen, was der Kaiser darbietet. Er hebt



Fig. 30 Palermitaner Relief, Augustus im Vestaheiligthum.

die Rechte mit einem Gegenstand, welchen die Finger umschließen, und der nicht wohl etwas anderes sein kann als eine Rolle. Diese Rolle wird hier aber nicht in der Linken gehalten, wie da, wo im römischen Relief der Kaiser redet und mit einer Bewegung der Rechten seine Rede begleitet: sie wird von der Rechten, und zwar viel augenfälliger gehalten, hoch, den ersten Vestalen entgegen. Man kann kaum umhin, zu denken, dass es ein Document sei, welches der Kaiser

den Vestalen als Vertreterinnen der Göttin überreichen will. Dass er nicht zu priesterlicher Function erschienen ist, dürfen wir auch daraus entnehmen, dass er nicht die Pontificaltracht hat, die wir im Festzug selbst kennen lernen werden.

Augustus neben dem Matertempel steht nicht wie in dem Vestalenrelief Fig. 30 nach links, sondern nach rechts gekehrt. Ihm fehlt der linke Arm mit der Schulter, der rechte von etwas unterhalb der Armbeuge. Gegen alle Sitte hat ihn der Ergänzer die Linke vorstrecken lassen: diese kann nur passiv sich verhalten haben, da schon ein Gestus, wieviel mehr also eine bestimmte Handlung, wie Darreichen der Hand selbst oder eines Gegenstandes, nur der Rechten zukommt. Die Linke mag sich aber mit beliebter Bewegung an die (fehlenden) Brustfalten der Toga gelegt haben. Der rechte Oberarm ist, wie gesagt, größtentheils modern, aber er war jedesfalls hängend, und die Hand konnte füglich eine Rolle halten, denn auch hier sind die Falten ergänzt. Auch im Palermitaner Relief, wo die Haltung der Rechten übertrieben ist, findet eine Überreichung nicht statt. Es wäre kein wesentlicher Unterschied, wenn im Friesrelief die Rechte sich noch gar nicht bewegte, sondern der Kaiser nur in vornehm ruhiger Haltung den Vestalen gegenüberträte; denn die Rolle in der Rechten, statt in der Linken, würde an sich schon als nicht zu eigenem Gebrauch bestimmt erkannt worden sein. Eben die gegebene Richtung rechtshin wehrte dem Künstler, die Rechte vorstrecken zu lassen. Muss es nicht ferner am Palermitaner Relief auffallen, dass der Kaiser der Vesta und den Vestalen so wenig gerade gegenübersteht? Ist doch die volle Vorderansicht des Körpers dem Beschauer zugekehrt und der linke Fuß in solcher Weise nachgezogen, als sei der Kaiser gar nicht zum Verweilen, sondern nur wie im Vorübergehen eingetreten. Und fällt nicht anderseits an den Vestalen auf, dass sie wie in Procession dastehen, gerade als wenn sie im Begriff wären, dem Kaiser zu folgen? Dieser auffallende Umstand und damit auch alles übrige scheint nun seine Erklärung zu finden, wenn wir diese Darstellung in den Fries der Ara Pacis und speciell an jene leere Stelle einsetzen. An der Jahresfeier bei dem Friedensaltar sollten nach dem von Augustus berichteten Senatsbeschluss (oben S. 4) außer den Oberbeamten und Priestern auch die Vestalen theilnehmen. Denken wir nun jene Darstellung in den Fries, zwischen Matertempel und Tellus eingerückt, so würde auch sie, gleich dem Tellusopfer gegenüber, von selbst als ein vorbereitender Act des Friedensfestes verstanden werden: der Kaiser Pontifex maximus würde zur Vesta kommen, die Göttin zu bitten, ihren Dienerinnen Urlaub zu geben, am Festzuge und Opfer theilzunehmen; die Rolle würde die Einladung oder den Senatsbeschluss enthalten, und die

Göttin würde mit ihrer Handbewegung ihre Einwilligung erklären. Die einfachste und geradeste Auffassung der Darstellung wäre dann ohne Zweifel die, dass die Vestalen unmittelbar dem Kaiser zu folgen bereit wären. Aber wir können doch nicht gut denken, dass diese Einladung erst im letzten Augenblicke überbracht worden sei. Auch hat Augustus ja im Vestaheiligthum weder am Friese noch auf dem Palermitaner Relief — wenn es wirklich Augustus ist — die Pontificaltracht wie im Festzug. Es dürfte aber auch nicht wider den Sprachgebrauch der alten Kunst sein, durch eine Art von Prolepse den Inhalt des kaiserlichen Wortes und seiner Rolle, den Zweck seines Kommens schon durch die processionsmäßige Stellung der Vestalen anzudeuten.

In jener Lücke des Frieses, deren Breite auf 1·15 m bestimmt wurde, fänden nun die vier Vestalen des Reliefs mit der sitzenden Göttin gerade Platz, wenn so geordnet, wie wir die Figuren in der Friesprocession geordnet sehen werden: je zwei Figuren nebeneinander, die eine in vollem, die andere in flachem Relief, diese letztere ein wenig vorgezogen, und von zwei solchen Paaren das zweite nur neben und über der sitzenden Göttin erscheinend. So sind sie aber im wesentlichen auch eben in dem Palermitaner Relief geordnet. Dass dieses den Stil der Augusteischen Kunst zeige, bemerkte schon Samter. Die Gesichter der Vestalen haben überraschende Ähnlichkeit mit dem männlichen Kopf 36 im linken Zuge unseres Frieses.

Überblicken wir nun noch einmal den ganzen Fries der Rückseite (vgl. Fig. 31) mit allen vier Heiligthümern, zweien links, zweien rechts von der Tellus und den beiden Aurae. Ganz von selbst wird jetzt außer dem religiös persönlichen Bande, welches sie mit Augustus, dem Sohne Iulius Cäsars, verbindet, auch ein topographisches in die Augen springen: Bei der Magna Mater sind wir auf dem Palatin, in nächster Nähe von Augustus Hause, im Vestaheiligthum unten am Fuße des Palatins, bei den Penaten schon auf der Velia nahe den Carinen, auf diesen beim Heiligthum der Tellus, über dieses schon hinaus beim Mars Ultor. Vom Augustusforum war ja kein weiter Weg mehr bis zur Grenze der eigentlichen Stadt, und fernere Stationen bis zur Ara Pacis möchten kaum zu finden sein. Wir dürfen jene Heiligthümer nämlich die Stationen des Processionsweges nennen, obgleich die zeitliche Folge nicht dieselbe gewesen sein wird wie die örtliche, und jedesfalls auch Symmetrie und Gegensätzlichkeit der rechten und linken Hälfte für die Composition dieser hinteren Front bestimmend sein mussten, weil nicht ein Strom, sozusagen, von dem einen Ende her sich ergießen sollte, sondern von der Mitte aus, zwei Strömen gleich, die zwei Festzüge ausgehen oder wenigstens sich vor-

bereiten sollten. Aber wir dürfen den Geist des Künstlers bewundern, der beiden Forderungen zugleich gerecht wurde. Es entsprechen sich nämlich in der Reihe:

3 Mater, 2 Vesta, 1 Tellus, 2 Penaten, 3 Mars

Mater und Mars, Vesta und Penaten; und trefflich ist Tellus in die Mitte gestellt, sie, von der alle Bewegung ausgeht, Rücken an Rücken mit der Pax, bei welcher die dort auseinandergehenden Züge sich wieder vereinen werden. Die also auf beide Hälften vertheilten Stationen und die freilich nur erschlossene zweifache Darstellung des Augustus in den Schlusstheilen beider Züge leiten den Beschauer sogleich zur richtigen Auffassung der an beiden Seitenwänden sich hinziehenden Processionen an, zu verstehen nämlich, dass beide zwei im Grunde entgegengesetzte Forderungen zugleich zu erfüllen haben. Einerseits nämlich ergänzen sie sich und müssen also verschieden sein, anderseits müssen sie doch, obwohl nicht mit einem Blicke zu übersehen, nicht viel anders als die beiden Schluss- und die beiden Kopfstücke, nach dem Princip von Symmetrie und Gleichgewicht componiert, einer dem andern entsprechen. Von den beiden Kopfstücken der Vorderseite wird mit Gewissheit gesagt werden können, dass sie dieselbe Handlung, das eine in einem früheren, das andere in einem späteren Augenblick darstellen. Von den Vorgängen, welche an der Hinterseite dargestellt sind, muss auch selbstverständlich einer dem andern voraufgegangen sein, wenn wir auch nicht zu sagen vermögen, welcher der frühere war. Von den beiden Festzügen endlich, die selbstverständlich einer und derselbe sind, dürfen wir nicht den einen als die vordere, den andern als die hintere Hälfte ansehen. Denn es kann nicht füglich zweimal in demselben Zuge derselbe Wechsel sich wiederholt haben, dass erst nur Männer, später auch Frauen und Kinder im Zuge schreiten. Folglich müssen wir die beiden Züge, soweit sie gleich sind, als Gegenbilder, soweit verschieden, als sich ergänzend ansehen und gewissermaßen zusammensetzen.

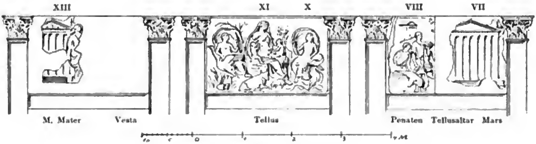


Fig. 31 Außenfries der Rückseite.

9. Der Festzug der linken Seitenwand.

(Tafel IV und Fig. 32, 33.)

Der Zug der rechten Seitenwand ist der vornehmere, denn in ihm schreitet der Kaiser, wohl auch die kaiserliche Familie und die Priesterschaft. Aber er ist weniger vollständig erhalten als der linke, darum ist es besser, vorerst diesen zu betrachten. Von jenem fehlt einiges am Anfang, wenig am hinteren Ende, einiges nicht Unwichtige auch aus den mittleren Theilen; von diesem fehlt hinten etwas mehr als beim rechten; vorn aber ist er, von abgebrochenen Theilen abgesehen, vollständig; und ein kleines Stück in der Mitte, das nach der Auffindung zerstört wurde, ist wenigstens in Abbildung erhalten (Fig. 33).

Bei der Betrachtung des inneren Frieses hat sich schon ergeben, dass zu drei nahezu vollständigen von den vier Fruchtschnüren der linken Wand die abgesägten Außenseiten vorhanden sind. Hier mögen nun die Maße der auseinandergesägten Platten des äußeren und des inneren Frieses nebeneinanderstehen, dazwischen die Ziffern der durch alle vier Seiten durchgehenden Zählung der Friesblöcke, in Klammern daneben meine frühere Bezifferung:

	Außen		Innen	
fehlt	1·095 m	VII	0·49 m	fehlt
	1·46 m	VI (1)	1·46 m	
	1·81 m	V (2)	0·11 m 1·70 m	zerstört, s. S. 40, 1
zerstört, s. S. 40, 1	0·18 m 1·45 m 1·185 m	IV (3)	2·31 m 0·50 m	zerstört, s. S. 41, 1
	2·24 m	III (4)	0·08 m 1·55 m	zerstört, s. S. 41, 1
	9·42 m	im ganzen	8·20 m	

Der äußere Fries ist ja um zwei Wandstärken und zwei Halbpilaster, d. i. 2 × (0·79 + 0·20 m) weniger zwei Eckpilaster, d. i. 2 × 0·38 m also 1·98 — 0·76 m = 1·22 m länger.

Der Zusammenschluss der inneren Friesplatten III bis VI, die ja freilich Lücken haben, aber Lücken, die sich genau bestimmen ließen, beweist nun schon von vornherein den Zusammenschluss der von ihnen abgesägten äußeren Friesplatten, entgegen dem früher gemachten Versuch, zwischen den einzelnen Figurentafeln

möglichst viele Lücken anzunehmen, lediglich der vorgefassten Meinung zuliebe,[1]) das Augusteische Denkmal müsse von imposanter Ausdehnung gewesen sein. Ja, auch da, wo, wie zu F VI, die innere Platte sich verloren hat, wird doch, wie ein Blick auf den Horizontalschnitt Fig. 22 lehrt, durch die Maßberechnung so gut wie unmöglich, F VI von V abzurücken. Es fehlen vom linken Fries außer dem kleinen Stück von F IV, wie eben dargelegt ist, nur $1{\cdot}095^{m}$, zu wenig in der That für einen besonderen Block. Da nun links von VI jedesfalls etwas fehlt, müssen wir den ganzen fehlenden Theil hier ansetzen, da zwischen V und VI, der glatten Fugen wegen, irgendein kleineres Bruchstück unter allen Umständen nicht eingeschoben werden könnte. Die Einheit der Platten III bis VI wird nun aber auch durch die Darstellung selbst bestätigt.

Er ist etwas eintönig, dieser Zug ehrwürdiger Togagestalten, die paarweise, zu zweien nebeneinander schreiten, wie das schon bei dem Vestalenrelief bemerkt wurde. Die rechts Gehenden zeigen sich in höherem Relief und in voller Gestalt, von den links Gehenden waren meist nur die Köpfe und bald mehr, bald weniger von Füßen und Unterbeinen sichtbar. Doch sind, wie bei den Platten der Rückseite, auch hier meist die oberen und die unteren Ränder der Platten abgedrückt, daher die Köpfe und Füße an diesem linken Friese weniger erhalten, jene meist modern. Sie sind an den verschiedenen Platten von verschiedenen Händen ganz verschiedenartig ergänzt, fast möchte man die Köpfe der vaticanischen Platte III in römischem, die der Florentiner IV bis VI in toscanischem Geschmack ausgeführt nennen. III und ein Theil von IV war schon in Fig. 12, 13 sichtbar.

Von 1 bis 34 sind nur Männer im Zuge, von 35 bis 43 auch Frauen und Kinder. Da auf dem fehlenden Theil (F VI f.) noch vier bis fünf weitere Personen Platz haben mochten, so ist etwa ein Viertel des Zuges diesem freieren, künstlerisch dankbareren und wohlgefälligeren Elemente eingeräumt worden. Dienstthuende Personen oder Würdenträger, die an besonderen Abzeichen ihres Amtes oder ihrer Würde kenntlich wären, gibt es in diesem Zuge keine, außer zwei Lictoren an der Spitze des Zuges und zwei Opferdienern, Camilli, weiter hinten, aber doch noch im vorderen Theile des Zuges. Auch die Rolle in der Hand von 10 ist etwas zu Seltenes[2]) in diesem Zuge, um nicht als zur Feier gehörig zu gelten: man wird sich der Rolle erinnern, die der Kaiser im Vestaheiligthum den Vestalen überbrachte. Ein Abzeichen nicht des Festes, sondern des Standes ist der Ring, der bei vielen[3]) am vierten Finger der linken Hand steckt. Es werden Senatoren sein:

[1]) So v. Duhn, *Annali* 1884 S. 307 f.

[2]) Eine Rolle hat sonst L. (d. i. im linken Zug) 30, R. 20, wenn es nicht vielmehr ein Stäbchen ist, und der Knabe 33 nach Ursinus Zeichnung.

[3]) Ihn tragen L. 6, 10, 17, (deren einer auch die Rolle hat, einer den *calceus patricius*, s. unten),

Lictoren und andere geringere Theilnehmer tragen auch einen Ring, aber am fünften Finger.[1]) Ein festlicher Schmuck aber ist der Lorbeer, von allen, hoch und niedrig (ausgenommen L. 29) als Kranz ums Haupt getragen. Der Kranz besteht aus zwei Zweiglein, die hinten und vorn zusammengebunden sein müssen, was in einigen Fällen sehr genau zu erkennen ist. Außerdem tragen viele auch noch einen Lorbeerbüschel in der linken Hand; diesen aber scheinen nun gerade die Vornehmeren nicht zu haben. Alle erhaltenen Köpfe der vornehmeren Männer im Zuge sind bartlos; jüngere haben öfter etwas Wangenbart oben beim Ohre, und zwar, wie es scheint, namentlich die untergeordneten Dienstthuenden, wie die Schlächter und Lictoren, doch auch der Consul R. (d. h. im rechten Zuge) 13.

Gemessenen Schrittes einherziehend, bieten die vornehmen Gestalten, namentlich im ersten Theile des Zuges, wenig Abwechslung: einige scheinen stillezustehen, andere machen etwas größere Schritte; einige blicken seitwärts auf den Beschauer, der sich an Stelle der die Vorbeiziehenden umstehenden Menge zu denken hat, andere rückwärts auf die Nachfolgenden. Meistens ohne besonderen, im Zuge selbst kenntlichen Anlass, außer bei denen, die zunächst vor den Frauen schreiten; denn hier sind diese offenbar der Grund, dass von den zunächst Voraufschreitenden nicht nur einer oder der andere, sondern die meisten sich umwenden. Unterhaltung scheinen die Paargenossen nicht zu pflegen. Nur L. 20 und 21 machen eine Ausnahme: ein Gestus wie die erhobene Rechte von 21 kommt in diesem Zuge kaum wieder vor. Der linke Arm hat der Regel nach die Toga zu halten, die Hand auch vereinzelt eine Rolle, häufiger die Lorbeerzweige. Die Rechte hängt herab oder legt sich an die Togafalten vor der Brust. Die Toga reicht nur bis an die Fußknöchel. Verschiedenheit im Umwurf zeigt sich fast nur an dem Theile, der um den Nacken herumgelegt ist. Dieses Stück der Toga lässt nämlich nur verhältnismäßig selten (L. 1, 6, 10, 13, 30, 32 f.) Schulter und Oberarm fast frei, wie es sonst das Normale ist.[2]) Viele haben die Toga weiter über die Schulter nach vorn gezogen, einige die Brust damit verhüllt, einer sogar die Hand eingewickelt, mehrere die Toga auch über den Kopf gezogen. Ähnliches Streben, sich zu verhüllen, zeigen auch die Frauen. Zudem sind Tunica sowohl wie Toga öfters am Saume als aus doppeltem, gefüttertem Stoff gefertigt zu erkennen. Es ist klar, dass dieser Zug nicht unter den Strahlen der Julisonne

R. 16 (ein Priester), 23 (weiblich), 26, 27 und der Knabe 33 in Orsinis Zeichnung. Vgl. Mommsen, Staatsrecht III 517.

[1]) Den Ring am fünften Finger der Linken hat ein Lictor R. 11 und der Pfeifer Taf. VII, XIX.

[2]) Daher hat man geglaubt, die Toga müsse hier künstlich, etwa durch Feststecken befestigt sein. Das wird durch diesen Fries widerlegt; denn schwerlich hätten dann so viele die Lage dieses Theiles der Toga so verschieden gestalten können.

vom Palatin bis zum Ende des Marsfeldes zieht; vielmehr haben wir hier den oben S. 4 verheißenen Beweis, dass am Fries das Januarfest der Friedensgöttin dargestellt ist, dieses also das vornehmere war. Dass das Bübchen L. 34 halbnackt ist, kann nicht das Gegentheil beweisen, so wenig wie die Blätter am Eichbaume; denn die Eichel daneben zeigt nur, dass hier, wie in andern Werken, der Baum nur als solcher, in seiner Hauptansicht gekennzeichnet wird, und dass der Realismus nicht soweit geht, die Erscheinung auch nach Jahreszeiten zu ändern. So ermangelte auch der Lorbeer nicht der Beeren, was hier beim Friedensfest der Jahreszeit angemessen ist, aber keine Schlüsse gestattet.

Vor der kurzen Einzelbeschreibung sei ein für allemal bemerkt, dass Platte für Platte der Erhaltungszustand im ganzen angegeben werden soll, danach bei der Beschreibung der einzelnen Figuren das Nothwendige, dass aber nicht zwecklos jede, auch die gleichgiltigen Ergänzungen angegeben werden sollen, sondern nur die wesentlichen. Wesentlich aber ist nicht etwa, wieviel oder wenig von jedem Fuß erhalten ist, sofern alle gleiche Schuhe tragen, sondern nur was abweichend und von Bedeutung ist.[1])

Die, welche den Zug eröffnen, 1 und 3, sind Lictoren, wahrscheinlich aber auch 2 und 4, deren Ruthenbündel im Antiken nicht sichtbar sein können. Die Umschnürung der Fasces ist bei 1 und 3 ein wenig verschieden, und nur an denen von 1 springt bei der zweiten sichtbaren Horizontalschnürung eine Zunge heraus, eine Andeutung des Beiles oder eine Schleife.[2]) Wie die Lictoren des rechten Frieses 7, 8, 10, 11, 12 und zwei im rechten Stücke auf Tafel VII, welche ihre Köpfe erhalten haben, werden auch diese hier von jugendlicherem Aussehen gewesen sein als die ergänzten.

Der vorderste Lictor 1 hat etwas freien Grund vor sich bis zum größtentheils erhaltenen Plattenrande. Offenbar sollte er sich in vollem Relief vom Grunde abheben,[3]) darum sind die beiden Nebenfiguren 2 und 4 zurück- statt vorgeschoben, wie es sonst die Regel ist. Erst bei 5, der richtig zurückschauend ergänzt ist, macht sich diese geltend. Hinter 6 lichtet sich die Reihe der rechts Gehenden etwas, offenbar aus keinem andern Grunde, als um den Camillus 7 mit seinem Opfergeräth besser zu zeigen; auch weiterhin werden wir die Figur des

[1]) Auf Platte III (abgebildet in Visconti, *Museo Pio Clementino* V 32) Fig. 1—11 sind alle Köpfe ergänzt, ausgenommen 9, an welchem nur Nase und Mund neu sind.

[2]) Das Fehlen der Beile bei dem städtischen Fest ist, wie Benndorf bemerkt, gewiss correct. Vgl. Mommsen, Staatsrecht I[2] 379 f.

[3]) Dasselbe ist bei der ersten Figur rechts im rechten Kopfstück Taf. VII der Fall. Bei den Schlussstücken war es an den Außenseiten aus oben dargelegtem Grunde anders. Für die andern Endfiguren versagt der Erhaltungszustand.

Camillus benutzt sehen, um die Eintönigkeit des Zuges ein wenig zu unterbrechen. Es darf doch auch wohl gefragt werden, ob es dem strengen Ceremoniell der Wirklichkeit entsprochen haben kann, dass die Camilli, welche in die Nähe des Opferthieres gehören, so beliebig im Zuge vertheilt sind. Selbst das wird fraglich bleiben, ob die Camilli als Gleichgestellte neben würdigen Festzugstheilnehmern einherschritten, wie es 7, weniger schon 23 thut. Und vielleicht ist auch nicht 7, sondern 9 der Nebenmann von 8, wie 11 von 10. Der Camillus 7, dessen Umblicken nach den alten Theilen des Halses völlig deutlich ist, ist nur mit der geschürzten Tunica bekleidet. Vom Gürtel, einer breiten befransten Binde, hängen eine Schleife und beide Enden unter dem Schurze hervor. Unverständlich sind die auf der linken Schulter hoch am Halse heraufgehenden Falten,[1]) da ein Obergewand sonst nirgends sichtbar wird. Die von der hängenden Linken getragene Patera ist nach antiker Spur richtig ergänzt. Auf der Rechten, deren Finger theilweise ergänzt sind, trägt er außerdem das Kästchen, die *acerra*, mit Weihrauch oder anderer Opferzubehör; die zur Schale gehörige Kanne werden wir in der Hand des nächsten Camillus sehen. Die *acerra*, aus getriebenem Edelmetall zu denken, ist mit Opferhandlungen in Relief verziert: an der Schmalseite steht ein Flötenbläser, an der Langseite ein Stier. Zu der starken Verhüllung von 8, die im Antiken gegeben ist, bildet die freiere Haltung, auch der festere Schritt von 10 einen sichtlichen Gegensatz; seine Linke lässt mit ein wenig Absichtlichkeit Ring und Rolle sehen.

Streng in Seitenansicht mit altem Kopf steht 12[2]) und hebt die Rechte, ähnlich wie der vermeintliche Arat auf Münzen von Soloi, mehr zum Ausdruck unausgesprochener Gedanken als zur Begleitung einer Rede. Es ist gewiss Absicht des Künstlers, dass, nachdem in den vordersten Paaren die regelrechte Ordnung paarweisen Schreitens noch nicht oder nicht mehr recht gewahrt war, nunmehr in der Mitte des Männerzuges ungestörte Regelmäßigkeit durch fünf Paare hindurch herrscht, die rechts Gehenden 15, 17, 19 alle mit der Hand vor der Brust, wenig sichtbar bei 15, 17, ganz eingehüllt bei 19. Auf die Zuschauer blickt 17; 20 auf seinen mit lebhafter Geste zu ihm redenden Nebenmann 21. Die größte Abwechslung zeigt sich bei diesen wohlgeordneten Paaren fast stets an den Füßen, in deren Stellung und Bewegung und in deren Bekleidung: beides, wenn nicht an beiden Füßen der einzelnen, so an einem wenigstens überall soweit

[1]) Nach Hula die Mappa wie Taf. III, Platte VII.

[2]) Auf Platte IV ist nur der Kopf von 12 und zum kleinen Theil der von 25 alt; neu ist an allen vier Seiten der Rand, unten auch die Fußplatte und alle stärker vortretenden Fußtheile. Über die Fuge zwischen 17 und 18 s. S. 87 Anm. 2.

erhalten, dass vom Ergänzer nicht viel verfehlt werden konnte, wie gleichwohl bei den Schuhen von 15 geschehen ist.

Die Schuhe haben nun hier wirklich ein größeres Interesse, so dass dabei etwas verweilt werden muss. Von unbedeutenden Verschiedenheiten abgesehen, erkennt man nämlich an sämmtlichen männlichen Theilnehmern des Zuges nur zweierlei, in der plastischen Form verschiedene Fußbekleidung; was durch Farbe noch ferner unterschieden sein mochte, entzieht sich natürlich unserer Kenntnis. Da scheint nun die Forderung fast unabweislich, dass der vielbesprochene Unterschied des *calceus patricius* oder *senatorius* und des gewöhnlichen Schuhes hier zur Erscheinung komme. Allerdings die so verschieden erklärte *lunula*, eines der Merkmale des patricischen Schuhes, ist, wie sonst bisher nirgends, so auch hier weder im linken, noch im rechten Friese zu entdecken. Und doch können Personen, die sie zu tragen berechtigt waren, d. h. patricische Senatoren, hier unmöglich fehlen; ja die Priester des rechten Frieses gehören nach ausdrücklichem Zeugnis[1]) sicher zu diesen Berechtigten. In der That tragen diese, und außer ihnen nur noch 15, 17, 19 im linken Zuge, denjenigen Schuh, der durch Umschnürung mit vier Riemen der Beschreibung des patricischen Schuhes entspricht.[2])

Diese letzteren gehen in geschlossener Reihe in der Mitte des Männerzuges, sie alle stärker eingehüllt, keiner von ihnen mit dem Lorbeerbüschel in der Linken; und vielleicht ist der auffallende Gesticulant 21, dem auch der Zweig

[1]) Zonaras VII 9 nennt die ὑποδήματα und die ἱερωσύναι als Vorrecht der εὐπατρίδαι, deren ὑποδήματα ἰδικὰ τῇ τε ἐπαλλαγῇ τῶν ἱμάντων καὶ τῷ τύπῳ τοῦ γράμματος (nach Zonaras ein ῥῶ, d. h. C) ἐκεκόσμηντο.

[2]) Die Unterscheidung des *calceus patricius*, *senatorius* und des gewöhnlichen ist durch Widersprüche der Zeugnisse verdunkelt. Es haben über sie neuerdings gehandelt Mommsen, Römische Forschungen II² S. 255; Marquardt, Privatleben der Römer S. 572; Mau in dessen neuer Ausgabe S. 588. Ihm hat Mommsen, Staatsrecht III² S. 888 mehr als nöthig zugegeben; wiederum Mau in Pauly-Wissowa u. d. W. *calceus* Sp. 1340, namentlich auch mit Heranziehung von Bildwerken, wie früher Heuzey in Daremberg und Saglio, Dictionnaire I unter *calceus*. Aber die von ihnen verwerteten Einzelbildnisse können nicht entfernt soviel Gewicht für die Entscheidung der Fragen beanspruchen als eine Gesammtdarstellung, wie sie unser Fries bietet.

Die von Mau Sp. 1340 aufgestellte Unterscheidung des *mulleus*, als einer vierten Art, vom *patricius*, ist kaum haltbar, weil beide in den wesentlichsten Punkten übereinstimmen: beide werden auf Romulus oder die albanischen Könige zurückgeführt; beide haben die rothe Farbe und die reichliche Schnürung, die *lora (quattuor corrigiarum)*. Wahrscheinlich ist auch die *lunula*, wie schon Heuzey a. a. O. vermuthete, nicht verschieden von den *ossei vel aenei malleoli*. Denn diese dienen zur Befestigung der Riemen am *mulleus*, wie jene am *patricius*, und wenn die *lunula* als ἐπισφύριον ἐλεφάντινον erklärt wird, so drängt sich der Verdacht auf, dass das räthselhafte *malleoli* mit Verwechslung oder Vertauschung von σφῦρα und σφυρόν aus dem Griechischen übertragen sei. Dem Senator die *lora* ohne die *lunula* zuzutheilen, scheint unthunlich, weil diese untrennbar von jenen, auch der Preisunterschied des *patricius* und *senatorius* im Diocletianischen Maximaltarif (von Mommsen-Blümner herausgegeben S. 126, 7) 150 : 100 durch die *lunula* allein nicht begründet sein kann.

nicht fehlt, deswegen unmittelbar hinter sie gestellt, damit die vornehm abgeschlossene Haltung der andern durch den Gegensatz gehoben werde.

Alle übrigen männlichen Theilnehmer des Zuges tragen einen niedrigen, nur eben über die Knöchel hinaufreichenden Schuh, an welchem Schnürung zwar nirgends zu sehen, aber sicher vorauszusetzen ist, und zwar an einem der beiden senkrechten Schlitze, die außen wie innen zwischen Ferse und Knöchel sichtbar sind, vielleicht sogar an beiden. Der an diesen Schlitzen endende vordere Theil des Schuhes deckt wie eine Kappe den Spann des Fußes, lässt die Zehen frei, die offenbar von dünnerem und weicherem Leder bedeckt sind. Am Friese werden sie freilich nirgends durch das Leder hindurch kenntlich, vielleicht nur deshalb nicht, weil die Fußspitzen

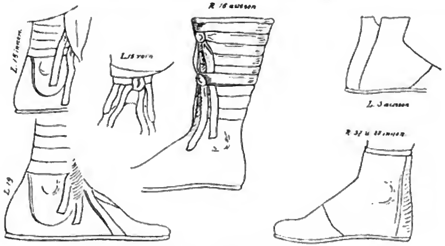


Fig. 32 Schuhformen.

so oft fehlen oder bedeckt sind. Diese Kappe ist natürlich unten an der Sohle festgenäht, muss aber wenigstens an einer, wenn nicht an beiden Seiten zu öffnen gewesen sein, um den Fuß durchzulassen, und das ist auch am rechten Fuß des Lictors 3 deutlich gemacht.[1])

Den Unterschied der beiden Fußbekleidungen mag Fig. 32 verdeutlichen. Der *calceus patricius* zeigt sich, wie er am Priester R. 16 von außen, an L. 19 und 15 von innen gesehen wird, an letzterem auch von vorn. In der Innenansicht erkennt man wie öfters auch an Statuen die unter dem Riemen heraushängende

[1]) In der Gesammtform übereinstimmend sind die Schuhe, welche Trajan und seine Jagdgenossen auf den Rundreliefs am Constantinsbogen tragen. Hier aber sind die beiden Schlitze neben der Ferse in einen einzigen zusammengezogen, vorn auf dem Spann die Kappe theilend, die deshalb zusammengeschrumpft ist; und hier ist nun die Schnürung meist kenntlich, wenn auch wenig auffällig.

fältige *lingula*, wie man es nennt. Wie sonst, sind auch hier die oberen Riemen von den unteren bald überschnürt, bald nicht. Im einzelnen sind diese Darstellungen wie die meisten schematisch, ungenau, nur selten erkennt man die wirkliche Einrichtung des Stiefels und seiner Schnürung, die von Mau (S. 84, 2) noch nicht ausreichend beschrieben wird, aber auch hier nicht dargelegt werden kann. Des andern Schuhes Innenansicht ist von R. 37 und 27, die äußere von L. 3 genommen.

Diese zweite Schuhform nun tragen außer den Priestern des rechten Zuges und den wenigen in einer Gruppe vereinigten Männern 15, 17, 19 des linken alle übrigen, sowohl die Lictoren wie die Camilli und die würdigen Männer im Zuge, namentlich auch die, welche im rechten Zuge offenbar eine Gruppe hervorragender Persönlichkeiten bilden; nicht minder auch die Nebenmänner jener drei Patrizier 15, 17, 19. Diese offen vorliegende Thatsache, die nicht etwa durch zerstörte Theile des Reliefs oder Ergänzung verdunkelt wird, macht es unmöglich zu glauben, dass der hohe geschnürte Schuh, einerlei ob mit oder ohne Mondsichel, das Abzeichen aller Senatoren gewesen sei. Sollte aber der Schuh der nicht patricischen Senatoren, wenn auch ohne Schnürung, doch wenigstens roth gewesen sein, so würde auch hier wiederum die Nothwendigkeit der Bemalung unseres Reliefs klar werden.

Der zweite Camillus 23 hat seine Tunica mit einem um die Hüften geknoteten Tuch geschürzt. Über seinen linken Arm hat er, wie der Camillus auf F VIII, die gefranste *mappa* geworfen und trägt auf der linken Hand die *acerra*, wie jener die Fruchtschale. Das Kästchen ist, seiner ritualen Bestimmung entsprechend, auch hier mit Opferdarstellungen verziert: vorn, rechts von einem Dreifuß, ein Opferstier, links ein Flötenbläser; an der Seite ein Camillus, mehr dem von F VIII gleichend als diesem hier. Die Rechte trägt die zur Schale von 7 gehörige Kanne, das *praefericulum*. Wie schon oben bemerkt wurde, ist bei diesem zweiten Camillus deutlicher als beim ersten, dass er nicht in, sondern neben dem Zuge geht. Es ist nur dem Künstler, der den Zug componierte, oder dem Bildhauer, der diesen Theil ausführte, schwer geworden, das Nebeneinander von drei Figuren im Relief mit den gewohnheitsmäßigen zwei ‚Plänen' in Einklang zu bringen. Es leuchtet nicht sogleich ein, dass 22 der Rechtsgehende des sechsten Paares und sein Nebenmann 24 ist. Beide sind allerdings noch mehr auseinandergerissen durch die entgegengesetzte Gesichtsrichtung, welche der Ergänzer 22 gegeben hat. An den Falten der über den Kopf gezogenen Toga, soweit sie noch antik sind, erkennt man nicht nur, dass diese Figur etwas höheres Relief hat als die Linksgehenden,

sondern auch, dass der Kopf, ähnlich etwa 17, gegen die Zuschauer herausgekehrt war, wodurch es leichter wird, ihn mit 24 zu paaren. Denn noch hat das regelrechte Paarweisgehen kein Ende. Aber durch einen gewaltsamen Eingriff von Cardinal Ricci oder seinen Steinmetzen ist es gestört worden. Da man nicht die Platten zum Ganzen zu vereinen bedacht war, sondern sich begnügte, die einzelnen besonders eingerahmt aufzustellen, so wurde die halbe Figur am linken Ende der vierten und die andere halbe am rechten Ende der fünften als störend empfunden. Also



Fig. 33 Enden der Platten IV und V (Tafel IV), L. 25, 26 fast nur in Zeichnung erhalten.

ließ man jenes Ende in einer Breite von 0·18m [1]) ganz abhauen,[2]) von diesem nur das Relief in roher Weise abhacken. Glücklicherweise hatte indessen der Zeichner des Ursinus beide Platten vor dieser Misshandlung gezeichnet, und fast macht es den Eindruck, als hätte er um jenes Vorhaben schon gewusst und deshalb gerade hier sich besondere Mühe gegeben. In Figur 33 sind die beiden von ihm getrennt gezeichneten Platten zusammengefügt. Vielleicht müsste das linke

[1]) Vgl. S. 40, 1 und 97.

[2]) Nicht sägen, wie auch Platte IV in der Mitte zwischen 15 und 17 nicht durchgesägt, sondern durchgeschlagen ist. Von Sägen sprach v. Duhn, a. a. O. S. 313 und bezog eine von Riccis Sägungen hierauf. Das wird sich auch sonst als irrthümlich heraus-

Stück um 0·006 m höher stehen; aber völlige Harmonie der Linien ergibt sich auch so nicht. Noch erkennt man übrigens auf F IV, neben der Schulter des Camillus, Reste der rechten Hand von 26 und etwas vom Gewand von 25, und oben unterscheidet man an dem Gesicht von 25 das alte Kinn mit Unterlippe von der modernen Zuthat. Dies Gesicht war geradeaus nach rechts gerichtet, und nicht ihm, sondern dem Umgewandten 25 mag die erhobene Rechte von 26 gegolten haben, der in der Linken correct den Lorbeer trägt. Sein Rücken mit den ziemlich gerade senkrecht verlaufenden Togafalten, ähnlich wie bei 19, 21, ist im Ursinianus noch vor der Zerstörung gezeichnet, und wenigstens jene Senkrechte, fast wie eine Fuge aussehend, ist noch jetzt am Marmor kenntlich. Der eigenthümliche Umriss der am Marmor vorhandenen, aber vom Zeichner, auch der *Monumenti,* ausgelassenen Bruchmasse über seinem Nacken erklärt sich nach 31 und 42 als die Enden der Kranzzweige. Bei dem nächsten Paare[1]) ist der Ergänzer den Köpfen die richtige Bewegung zu geben bestimmt worden, bei 27 durch den kleinen Rest des Halses und den Zug der Togafalten, welche, ähnlich wie bei 19, straff über die Brust gezogen sind, auch durch die Lage der nicht ganz darin eingehüllten Hand. Bei 28 wiesen die über der linken Schulter am Grunde sichtbaren Zweigenden das Richtige; die Linke trägt den Lorbeer, die Rechte fasst den Sinus der Toga. Geradeaus blickt 29 (Taf. V), dessen Kopf,[2]) bis auf Nase und Oberlippe wohl erhalten, mit seinem strengen Parthenonstil so auffallend absticht von den ergänzten links und rechts neben ihm. Geradeaus sah auch sein Nebenmann 30 mit einer winzigen Rolle in der Rechten.

Umso mehr Bewegung zeigen die Nächstfolgenden, zunächst ein Paar 31, 32, die sich mit entgegengesetzter Drehung umsehen. Um den ersteren, der sich links herumdreht und infolgedessen vom Rücken gesehen wird, in dieser etwas ungewöhnlichen Erscheinung ganz sichtbar zu machen, hat der Künstler hier wiederum die vordere Reihe etwas gelichtet. Der andere, 32, hat die eingehüllte Linke hinten an die Hüfte gelegt. Die Rechte mit der Rolle ist modern. Auch 33 steht oder schreitet mit umgewandtem Kopf. Er ist ein Linksgehender, aber in etwas höherem Relief als diese gewöhnlich, weil rechts neben ihm nur der kleine Knabe geht, den er an der Hand mehr hebt als führt. In kurzem Hemdchen,

stellen. Als ich bei Gelegenheit der Überführung an den neuen Aufstellungsort das Relief auseinandergenommen sah, machten mir die Fugenwände sogar den Eindruck eines Bruches. Jedesfalls konnte nicht in solchen Windungen, dem Figurencontur folgend, gesägt werden.

[1]) Auf Platte V (abgebildet Brunn, Denkmäler 402) sind alt die Köpfe von 29—31 und dem Knaben 34; von dem Rahmen gilt dasselbe wie bei IV.

[2]) Er ist wirklich von allen Erwachsenen, soweit sie unbedeckten Hauptes sind, der einzige unbekränzte Theilnehmer am Zuge.

dessen rechter Ärmel dem Arm entglitten ist, ohne Kranz und Lorbeerzweig, aber mit Halsreif, blickt er begehrlich zu seinem Führer oder zu 32 auf.

Mit immer mehr sich lockernder Ordnung folgen nun die Frauen, nach welchen sich die zuletzt Erwähnten umsehen. Die erste, 35, ist zum kleineren Theile auf der Florentiner Platte V, zum größeren auf der Pariser VI [1]) erhalten, hier durch eine schlimme, glücklicherweise einzige Ergänzung entstellt, indem ihr auf der angestückten Ecke ein bärtiges Gesicht gegeben ist. Ihr antikes Gesicht war aber nicht den sie anblickenden Männern zugewandt, sondern, wie ein schwacher Rest seines Umrisses auf Platte V erkennen lässt, mit richtigem Gefühl mehr gegen den Beschauer herausgekehrt gebildet. Ihre linke Hand kann nie sichtbar gewesen sein. Zu ihrer Linken geht, ein wenig zurück, ein Mann, 36, dessen bekränzter Kopf in guter Erhaltung einen echt römischen Typus Augusteischer Epoche zeigt. In der vorderen Reihe dann ein größeres Kind, 37, trotz kurzen Kopfhaares wohl eher ein Mädchen in geschürzter Tunica. Auf dem Halbärmel entlang läuft der Saum; ein befranstes Tuch liegt auf seiner linken Schulter. Sein Blick geht offenbar auf das Bübchen weiter vorn. Mutter und Großmutter mögen wir die nennen, welche hinter und neben 37 folgen. Diese, 38, im Hintergrund, hält den über den Kopf gezogenen Mantel mit der Rechten auch noch vor den Mund, doch wohl der kalten Luft wegen: es ist eine alte Frau mit gefurchten Wangen; von der Nase aufwärts ist das Gesicht zerstört. Die Mutter dagegen, 39, in der vorderen Reihe, zeigt auch unter dem Überwurf noch die blühenden Formen des Busens und des rechten Armes mit der Hand. Die Linke mit dem Lorbeer ist unbedeckt. Es folgt der Vater, 41, der etwas vorgebeugt — jetzt fehlt sein Kopf — auf das Töchterchen herabsah, zugleich die Hand auf ihren Kopf legend. Wie vor der Mutter der Sohn, so schreitet vor dem Vater die Tochter. Diese, 40, ist vielleicht die originellste Figur der ganzen Reihe, mit ihrer aufrechten Haltung und dem stramm vor sich gehaltenen Strauß: ein rechtes Bild kindlicher Ernsthaftigkeit und Erfülltheit von der Leistung, die sie den Erwachsenen gleich zu vollbringen hat. Wohl frisiert à la Livia, mit schnurartig gedrehtem Reif um den Hals, trägt die Kleine über dem Kleide ein Mäntelchen, das seltsamerweise einen Sinus hat wie eine Toga. Zuletzt noch kleine Theile von zwei Figuren: 42, ein jugendlicher Mann, dessen Hals und Kopf, bis an Mund, Ohr und Nacken

[1]) Über diese Platte hatte Héron de Villefosse mir gütigst früher schon genaueste Auskunft gegeben. Er versicherte, dass die Platte sowohl links wie rechts gesägt sei. Es könnte damit rechts nur eine Kleinigkeit weggenommen sein, da VI und V jedesfalls zusammengehören und V links nicht Sägenschnitt hat, ebensowenig wie die Platten IV, X, XI, XIV, XV, XVI an den Seiten. Wenn VI links gesägt ist, so ist der Block wahrscheinlich ursprünglich bis ans Ende des Frieses gegangen.

vorzüglich erhalten, die zusammengebundenen Kranzzweige besonders gut sehen lässt. Was darüber am Bruchrand sichtbar ist, können nicht wehende Locken sein, sondern nur die flatternden Bänder des Kranzes, wie Taf. VI Fig. 36. Die letzte, 43, ist eine Frau.

10. Der Festzug der rechten Seitenwand.

(Tafel VI und Fig. 34.)

Auch von dem rechten Wandfries bekommt der größte Theil, Platte XIV bis XVI, seinen festen Platz am Baue zugewiesen durch die Platten mit Fruchtschnüren, welche mit jenen eins waren, bis Cardinal Ricci beide auseinandersägen ließ. Die beiden Fruchtschnüre gehören, wie oben gezeigt wurde, der linken Wandhälfte innen, die zugehörigen Figurenplatten also der rechten außen.[1]) Außer diesen zusammenhängenden 4·12 ^{m} haben wir vom rechten Fries noch das Stück F XVIII, das in Villa Medici geblieben ist, nicht ganz 2 ^{m} lang, aber dieses nicht nur beiderseits ohne Anschluss, sondern auch in der Mitte lückenhaft. Diesen Stücken müssen Gründe, die aus der Darstellung selbst genommen werden, den Platz anweisen. Schon darum hat die Einzelbetrachtung hier vom hinteren Ende anzufangen. Auch die Maßberechnung folgt hier erst weiter unten.

Mit dem zuletzt betrachteten hinteren Ende des linken Frieses stimmt nun dasjenige des rechten in zwei Hauptpunkten überein. Das erste ist die freiere Ordnung des Festzuges, das zweite, was damit eng zusammenhängt, die ungleichartige Zusammensetzung, indem auch hier Frauen und Kinder mit den Männern im Zuge gehen. Beides hört dann auch im rechten Zuge weiter vorn auf Platte XVI auf. Unten stärker beschädigt, sind diese Platten dafür oben ungleich besser erhalten: sämmtliche Köpfe sind erhalten und haben nur kleine Theile, namentlich die Nasen eingebüßt; nur 27 und 28, einem der Kinder fehlt der Kopf, den gerade diese drüben von allen stärker herausgearbeiteten Figuren allein erhalten

[1]) Die Innenplatte XIV hat bis zum Plattenrand an der Ecke 1·645 ^{m} und vom Halbpilaster noch 0·13 ^{m}; die Außenplatte, mit 1·85 ^{m} Länge, geht über den Innenfries also fast genau noch um das Maß eines Halbpilasters (0·20 ^{m}) hinaus. Man würde geneigt sein, das nicht für Zufall zu halten, sondern vielmehr anzunehmen, die letzte Platte der Hinterseite wäre bis an die rechte Seite durchgegangen, wenn nicht wegen der Fuge im Matertempel S. 66, 1 das Umgekehrte richtiger erschienen wäre. Von XIV außen (abgebildet in Brunn, Denkmäler 402) ist der Plattenrand oben größtentheils alt, aber durch Abglättung breiter geworden, neu der untere Rand mit allen heraussstehenden Fußspitzen, je weiter nach links desto höher hinauf, hier auch mehr vom Gewand von 28 und 30, so hoch etwa wie die sinnlose Riemenschnürung am l. Fuß von 31. Faltentheile sind auch höher vielfach modern, alle Nasen. Über die eingravierten Iris- und Pupillenringe und Brauenhaare bei den meisten dieser und der folgenden Platte, und, seltsam genug, nur bei ihnen, siehe das Schlusscapitel.

hatten. Ein Blick auf diese Köpfe der Erwachsenen lässt sogleich eines bemerken, was auf dem linken Friese ursprünglich kaum viel anders gewesen sein kann, also durch den Ergänzer verwischt sein möchte, das ist die ungleiche Kopfhöhe. Auf diesen drei Platten ist sie nicht bei zwei Figuren nebeneinander gleich.

An der rechten Fuge sieht man von 39 einen Theil des rechten Armes und der rechten Hüfte, ähnlich wie am linken Ende 28 auf Platte XV übergriff, nur dass bei 28 der rechte Arm in spitzem, bei 39 in stumpfem Winkel gebogen ist. Die wenigen Falten, die vom Hüftenumriss auslaufen, passen eher zur weiblichen Palla als zur faltenreicheren Toga. Daneben wird von 38 ein jugendlicher Kopf mit ergänzter Nase sichtbar, der sich zu 39 umbiegt und durch das bekränzte kurze Haar entschieden männliches Aussehen hat. Unten aber ist oberhalb der Stückungsfuge noch etwas von einer weiblichen Palla sichtbar, die nur zu 38, unmöglich zu 39 gehören kann, auch von der sichtbaren linken Hand tiefer gefasst wird, als Männer ihre Linke an die Toga legen. Wie hier zwei Frauen, soviel zu sehen, regelrecht als Paar nebeneinander gehen, so auch die nächsten beiden: links, was jetzt die vordere Reihe ist, ein junger Mann mit ziemlich kurz getragener Toga 37, neben einem alten 36 mit starken Furchen an Stirn, Wange und Hals und spärlichem Haar nur an der Schläfe noch. Gebückt sieht er vor sich hin. So thut aufrecht auch der jüngere, aber dessen Blick fällt auf die vor ihm schreitenden Kinder, denen auch der staunend erhobene rechte Unterarm mit ergänzten Fingern gilt. Ganz von selbst scheinen sich hier zwei untereinander vielleicht nahverwandte Familien zu scheiden, die eine bestehend aus Großvater 36, Vater 37, Mutter 34, Tochter 35; die zweite, ebenfalls ein noch jugendliches Paar, der Mann 31 und, zu ihm sich umwendend, ihn anblickend, die Gattin 28, sie den kleinsten Knaben an der Hand führend, der ihren Zeigefinger mit seinem Händchen umfasst, wie an des Vaters Toga sich ein etwas älterer hält. Dessen Kopf, jetzt ergänzt, wurde vom Zeichner des Ursinus noch nach dem Original gegeben, umgewandt nach dem hinter ihm gehenden größeren Mädchen, das wir ebensogut wie als Tochter des zweiten Paares auch als Schwester der beiden Knaben ansehen mögen. Denn wie sie freundlich lächelnd auf den Knaben herabsieht, wird klar, dass sich die Kinder kennen. Persönlicher als die Gesichter ist das Benehmen dieser Menschen untereinander: Blick und Armbewegung von 37 gilt offenbar nicht dem Mädchen, sondern dem größeren Knaben, auf dessen Schulter auch seine ‚Gattin' ihre Rechte legt. Der kleine Togatus, der so die Aufmerksamkeit von drei hinter ihm Gehenden auf sich zieht, ist auch in seinem Äußeren ausgezeichnet. Toga und um den Hals

gehängte Bulla hat er mit dem Brüderchen gemein, aber er allein von allen Kindern trug auch ursprünglich [1]) einen Lorbeerkranz wie die Erwachsenen und sogar eine Rolle in der Linken und Ring am vierten Finger, die vom Zeichner bezeugt sind, jenes auch vom Ergänzer nicht übersehen. Im Vollgefühl seiner Würde scheint er sich umzusehen, und mit einem Lächeln bestätigt das ältere Mädchen, mit fingiertem Erstaunen der junge Mann den Eindruck seiner Erscheinung. Dem Mädchen 35 hängt an einer Halskette ein Amulet in Form einer Mondsichel auf die Brust. Auch bei ihr ähnelt der Umwurf der Palla fast mehr einer Toga, namentlich durch den unten vorhängenden Zipfel, dessen Ergänzung kaum verfehlt sein kann, während Füße und Kleiderschleppe, wie bei den meisten Figuren hier, sehr missrathen sind. Bei beiden Knaben, namentlich dem kleineren, ist dagegen der Togazipfel übel ergänzt.

Sehen wir, was sonst noch von familiären Beziehungen einer ganz vorurtheilsfreien Betrachtung sich offenbaren mag, um darauf eine bei dem Mangel individueller Gesichtsbildung freilich nicht zureichende Grundlage für etwaige Namengebung zu haben.

Die matronal verhüllte Frau 34, welche mit der Rechten die Schulter des kleinen Togatus berührte, hält mit der Linken nur den um den Arm gewickelten Mantel. Etwas vor sie schiebt sich ein zwischen beiden Ehepaaren stehendes jüngeres Weib 32, dessen vorn gescheiteltes, hinten lose, nicht lang in den Nacken hängendes Haar nur vom Kranze bedeckt ist. Zwischen den einander zugewandten Köpfen des vorderen Paares blickt ein anderes weibliches Antlitz, 30, fast in reiner Vorderansicht heraus, ähnlich wie 38 im linken Zuge, aber nicht gealtert. Ihr verleiht die Einhüllung des Kopfes einen eigenthümlichen Reiz, zumal sie den Kopf ein wenig zur Seite neigt und den Zeigefinger der völlig eingehüllten Hand auf den Mund legt. Obgleich sie keinen der beiden jungen Leute anblickt, kann man doch hier nicht, wie bei der oben Verglichenen L. 38, an Abwehr kalter Luft denken, sondern nur mit v. Duhn ein *favete linguis,* eine Mahnung zu andächtiger Stille darin erkennen. Schreiten doch auch weitaus die meisten Theilnehmer beider Züge offenbar schweigend dahin. Hier aber mag eine Mahnung berechtigt scheinen, da nirgendwo sonst die menschlich persönliche Beziehung zwischen zwei Theilnehmern am Zuge so lebendig und ausdrucksvoll hervortritt, wie zwischen diesen beiden, die man, wenn nicht für Ehegatten, für im Stillen Einverstandene halten müsste, obgleich nur die Blicke zu

[1]) Der moderne Kopf entspricht ziemlich genau der Zeichnung des Ursinianus. Dass der Ergänzer diese kannte, wird durch das Folgende (vgl. besonders zu Fig. 22) noch gewisser.

sprechen scheinen, nicht der Mund. Aber sie haben ja ihre Kinder bei sich. Es ist klar, dass dieses Paar mit seinen Kindern als ein Vorbild ehelicher Liebe und ehelichen Glückes dasteht; und dass sie über einander nicht des heiligen Vorganges vergessen mögen, das mahnt die anmuthig Verhüllte. Auch durch die Schönheit ihrer Erscheinung ragen die beiden jungen Ehegatten hervor. Der Mann ist die einzige ganz ins Profil gestellte Figur. Ob aber dadurch und durch die Hebung des linken Unterarmes sich erklären würde, dass eine Toga soweit an der linken Seite sich öffnete? Man sieht durch diese Öffnung ein wenig vom Ärmel der Tunica, sieht deren Schürzung, höher als sonstwo im Zuge, unter einem Mantel, und unten ihre Doppelung, d. h. nicht eine Tunica aus doppeltem Stoff, sondern ein zweifaches Unterkleid. Nun ist allerdings das Obergewand vom Arme abwärts bis untenhin moderne Arbeit, modern auch der untere Zipfel, der einst bedeutend tiefer herabhieng: man sieht seine Spur noch am rechten Fuß, der, mit dem gewöhnlichen Schuh bekleidet, dem Ergänzer hätte verbieten sollen, den linken mit einer sinnlosen Riemenschnürung zu versehen. Trotz dieser Länge, die also gerade soweit reicht, wie derselbe Zipfel bei 37, und trotzdem der zum Arme hinauflaufende Zickzacksaum, wie er bei diesem der Hauptsache nach erhalten ist, auch bei 31 sich ergänzen ließe, kann dies Oberkleid doch schwerlich eine Toga sein. Denn für eine solche ist des gefalteten Zeuges auf dem linken Oberarme viel zu wenig, und zweitens müsste, wie ebenfalls der Vergleich von 37 darthut, in der Öffnung des durch den Arm getheilten Mantels nothwendig der unter dem Arme herabhängende Zipfel zum Vorschein kommen, wenn es eine Toga wäre. Deshalb wird man ein anderes Obergewand erkennen müssen, und zwar das einem Radmantel ähnliche Kriegskleid, das *paludamentum*, das oft eine bedeutende Länge, namentlich der beiden vorderen Zipfel hat. Gewöhnlich an der rechten Schulter geknüpft, pflegt es, wie auf beiden Säulenreliefs oftmals zu sehen ist, um die Bewegung beider Arme oder des einen frei zu machen, auf die Schulter hinaufgeschoben zu werden, wie hier auf die linke. Wie bedeutungsvoll diese Tracht für die Charakteristik des jungen Mannes ist, wird bald klar werden. Über diesen selbst sei nur das eine noch gesagt, dass, so gering auch die Individualisierung dieser Köpfe ist, doch kein anderer Kopf in diesem Zuge jenem so ähnelt wie der von 37, dabei aber dieser letztere einen etwas älteren Eindruck macht als jener.

Der Anschluss von Platte XIV an XV,[1]) der anderweitig (oben S. 39 f.) völlig

[1]) Auf Platte XV ist die Erhaltung des oberen und die Beschädigung des unteren Randes wie bei der vorigen und der folgenden, die Köpfe, außer bei 27, alt, die l. Füße mehr als die r. zerstört.

feststeht, wird auch durch das Relief bestätigt. Das kleine Stück des Hinterkopfes von 27 nämlich mit dem Kranzschluss ist auf XIV richtig vorhanden; ebenso auf XV ein kleiner Theil des rechten Oberarmes und ein etwas größerer vom rechten Beine von 28. Dieses ist freilich arg entstellt und in ein männliches Bein umgewandelt durch ein angeklebtes faltenloses Gewandstück und einen Fuß mit abnormem Stiefel. Das Wahre ist oberhalb des Stiefels kenntlich; denn der hier sichtbare Wulst ist der umgeklappte untere Saum des Mantels, und unter ihm ist auch noch ein Weniges von den Falten der Palla sichtbar. Fast in gleicher Ansicht zeigen sich sodann 27, rechts gehend, und 26, weiter vorn links, beide mit dem Lorbeer in der ringgeschmückten Linken. Beide sind jüngere Männer, an 26 die Toga lehrreich für den Vergleich mit 31, zur Bestätigung dessen, was darüber soeben gesagt wurde. Im Hintergrunde zeigt der Rechtsgehende 25, welcher rechtsherum sich kehrt, seinen Nacken, das Gesicht in verlorenem Profil und am Hinterkopf den Kranzschluss mit Doppelschleife und hängenden Bändern. In voller Ansicht dann 24, eine stattliche Frau, bis unter das Knie ganz in den Mantel gehüllt, durch welchen auch hier der rechte Arm und die das Gewand aufraffende Hand kenntlich wird. Der Kranz lag, wie Ursinus' Zeichner deutlicher sah als wir jetzt, über dem auch den Kopf deckenden Gewande. Nur Gesicht und Hals und je eine Locke neben diesem sind unverhüllt; erhalten war damals auch noch die jetzt unschön ergänzte Linke, die das Gewand von der rechten Seite herüberzieht. Neben ihr beugt sich aus der rechten Reihe eine Gestalt, 23, vornüber und legt die rechte Hand auf den Kopf des Knaben, welcher zwischen jener stattlichen Frau und dem nicht minder hervorragenden ältlichen Mann mit gleichfalls überdecktem Haupte geht, hinter diesem, vor jener. Der Knabe meint, diese sei es, die ihn berühre, und wendet nach ihr den Kopf um, ohne indessen den Togazipfel des Alten loszulassen. Außer diesem und der würdevollen Frau steht also auch jene dritte Person dem Knaben nahe. Ist sie männlich oder weiblich? Auf den ersten Blick wird jeder sie für männlich halten.[1]) Aber nicht genug, dass unten das auf den Fuß aufstoßende lange Kleid antik ist, auf ihrem Kopfe wird, zufolge ihrer Vorbeugung, hinter dem Kranze auch der Knoten von zweien vom Hinterkopf hergenommenen Flechten und hinter diesen weiblich geschlichtetes Haar sichtbar. Dazu kommt endlich eine vorn über der Stirne liegende, auch im Ursinianus wiedergegebene Binde. Es ist, als ob der Künstler die Frau oder Jungfrau nur deshalb hätte sich so vorbeugen lassen, um all diesen ungewöhn-

[1]) So urtheilte v. Duhn, a. a. O. S. 320, indem er Dütschke corrigierte, welcher sie für weiblich gehalten hatte, freilich mit der seltsamen Meinung, es möchte die Wärterin sein.

lichen Schmuck des Kopfes sichtbar zu machen, für den allerdings schwerlich eine besondere Erklärung zu geben ist.

Männlich ist dagegen der hinter dieser nach links Gewandte *21*, und hier haben wir einmal drei Figuren in der Tiefe hintereinander stehend. Die Veranlassung dazu ist wieder der Knabe *22*, der um das lockige Haar eine geflochtene Binde, um den Hals einen dicken Reifen trägt, ergänzt, wie er im Ursinianus gezeichnet war, vorn an der Öffnung in zwei Knoten ausgehend; außerdem geschürzte Tunica und Schuhe von der gewöhnlichen Form. Der Alte, *20*,[1]) wird durch den an ihn sich haltenden Knaben zu dem freieren Theile des Zuges, den durch menschlich-persönliche Beziehungen verbundenen Festgenossen gezogen. Dennoch ist er, wie von den Vorangehenden, so auch von den Nachfolgenden, durch eine Lichtung der vorderen Reihe abgesondert, die durch den Knaben eher markiert als ausgefüllt wird. Er trägt kein anderes Abzeichen als ein Stäbchen in der gesenkten Rechten. Aber seine alle überragende Gestalt, seine Isolierung zwischen beiden Zughälften, der tiefe Ernst seiner, wohl nicht vom Alter allein gefurchten Züge, die Falten in der schon gelichteten hohen Stirn, das wie von tiefen Gedanken oder Sorgen beschwerte und niedergezogene Haupt, dies alles lässt uns nicht zweifeln, dass es eine hervorragende Persönlichkeit ist, die menschlich mit den nachfolgenden Familiengenossen nahe verbunden sein, zugleich aber amtlich mit dem Friedensfeste und seinem Opferzuge zu thun haben muss, da die Priesterschaft vor ihm einherschreitet. Unberechtigt war es, dass ich in ihm früher Augustus erkennen wollte, da dieser von v. Duhn an anderer Stelle sicher nachgewiesen worden war, nur dass sich die Sicherheit andern durch die damalige Abbildung nicht in gleicher Weise mittheilen ließ, wie sie der Anblick des Originals und jetzt

[1]) Dass diese Platte fälschlich mit der vorhergehenden zusammengesetzt sei, hatte v. Duhn 318 behauptet. Nachdem ich das Unbegründete dieser Behauptung dargelegt hatte (Ara Pacis S. 197, 3), ist es doch neuerdings von Robert, Röm. Skizzenbuch zu n. 261, wieder vorgebracht. Beide Platten sind zusammen abgebildet bei Brunn, Denkmäler 401. Von Platte XVI hat Pirro Ligorio im IX. Buche der *Antichità* (Cod. Bibl. Naz. Neapel B XIII 2) zwei Figuren gezeichnet, nämlich 16 und 18. Im Cap. CXIX ist 16 im wesentlichen getreu wiedergegeben. Undeutlich ist — auch das wohl getreue Wiedergabe — was die Rechte hält, ob eine Rolle oder den Rest des Lorbeers. Dieselbe Figur ist dann noch zweimal hinter jener hergehend wiederholt, einmal mit einem Salierschild mit seitlichen Ausschnitten, gleich dem boiotischen, das zweitemal mit einem Rundschild, beide Figuren mit Stäbchen und *apex*, die zweite mit umgegürtetem Schwert. Im Text werden sie als Salier erklärt. Cap. CXXI ist Figur 18, der Beilträger sonst getreu, aber mit *praefericulum* in der Rechten gezeichnet und vor ihm stehendem erfundenen *camillus*. Über die Ortsangabe zu beiden s. den Anhang. Diese Abbildungen zeigen, dass Ligorio auch noch über die von Hülsen CIL X S. XLVIII und Röm. Mitteil. 1901 S. 130, 2 erweiterte Zeitgrenze hinaus bis Ende der sechziger Jahre an jenem Werke arbeitete, und da, wie Hülsen erinnert, Ligorio im J. 1568 von Rom nach Ferrara übersiedelte, wird der Fund, den Cardinal Ricci erwarb, gewiss schon früher im J. 1568, wenn nicht gar vor demselben gemacht worden sein.

unser Lichtbild gibt. Wir müssen erst ihn und das officielle Personal des Festzuges kennen gelernt haben, ehe wir fragen können, ob wir jenem Alten und den ihm Folgenden bestimmte Namen zu geben imstande sind.

Im Hintergrunde der Lichtung vor dem Alten ist 19 nur eine Füllfigur, nach rechts gewandt, mit ungewöhnlicher Form des Kranzes. Dann zum erstenmale, wenn wir von den Camilli des linken Zuges absehen, charakteristisches, priesterliches Personal. Zuerst, d. h. den Schluss desselben bildend, ein Jüngling, 18, der eine langgestielte Axt auf der linken Schulter trägt und, im Gefühl, die Blicke der Umstehenden auf sich zu ziehen, seitwärts blickt. Rituell ist augenscheinlich auch seine Gewandtracht, die allerdings für den unsichtbaren Theil nicht mit voller Bestimmtheit angegeben werden kann. Es scheint die Toga zu sein, deren linker Zipfel wie gewöhnlich vorn vor dem linken Bein herabhängt; sie ist dann über linken Arm und Schulter, über Rücken und Kopf gezogen; ob sie danach aber über oder unter dem rechten Arme wieder vorkommt, ist nicht zu sehen; zuletzt ist sie in gewöhnlicher Weise wieder über linken Arm und Schulter geworfen. Hier entfaltet sie sich nun so breit infolge der Hebung des Armes. Es ist der Träger der *sacena*, die mehr officielles Abzeichen als Instrument zu wirklichem Gebrauch war und sich durch kunstreichere Form von dem Gebrauchsbeil auf der Schulter des Schlächters (Tafel VII) unterscheidet.[1]) Zu seiner Rechten eine Füllfigur 17 in Toga, ohne Abzeichen. Davor dann ein Paar gleich ausgestatteter Männer, die bemerkenswerthesten Erscheinungen im ganzen Festzuge. Besonders jugendlichen Aussehens, hält der besser sichtbare in der linken Reihe, 16, den Lorbeerzweig in der gesenkten Linken, durch Ergänzung. Ob diese ganz richtig ist, darf man zweifeln, weil der Büschel immer, selbst von 26 im rechten Zuge, mehr emporgehalten wird.[2]) So war es wohl auch hier. Die fast zur Schulterhöhe gehobene Rechte hält einen kurzen dünnen, von der Hand nach oben immer dünner werdenden Stab. Den Kopf deckt eine enganliegende Kappe, die fest-

[1]) *Scena ab alis, a quibusdam sacena appellatur dolabra pontificalis,* Festus p. 319 M. Ein bedeutender Theil des Stieles, dessen oberes Ende mit der halben Schneide, ist modern; ebenso das Griffende mit der haltenden Hand. Es ist das Beil, welches auf Münzen häufig mit anderem Cultusgeräth, wie namentlich *apex, aspergillum, simpulum, praefericulum* und *culter* dargestellt und als Andeutung des Pontificats verstanden wird, so bei Julius Caesar (Babelon, *monn. rep.* Julia 15; auf 16 mit der Beischrift PONT. MAX. fehlt zufällig das Beil, da hier auch der AVGVR durch den *lituus* zu bezeichnen war). Ebenso ist es bei Augustus (Julia 135 ff.). Das Beil hat öfters (Julia 15, Hirtia 1, 3, Junia 36, 40, 50) ein etwas längeres Kopfstück, endet nicht in einen Löwenkopf, wie bei Lepidus (Aemilia 27 und Sulpicia 6). Solchen Zierat zu ergänzen war auch auf unserem Relief vor dem Lorbeer von 19 kein Raum.

[2]) Vgl. v. Duhn, a. a. O. S. 310, wo richtig bemerkt wird, dass die Lorbeerblätter gewiss rituell nicht abwärts gehalten werden.

gebunden ist mit jederseits doppeltem Riemchen, einem das vor, einem das hinter dem Ohr von dem Kappenrande abgeht. Alle vier sind unter dem Kinn in einem einzigen Knoten verknüpft. In dem Winkel des Kappenrandes, welchen die Stirnlinie mit dem Ohrausschnitt bildet, ist eine kleine Palmette eingezeichnet, als wäre sie ein eingestickter Schmuck der Kappe. Dem Wirbel sitzt eine, wie man die Seitenansicht verstehen muss, kreisrunde Scheibe auf, von deren Mittelpunkt sich eine Spitze erhebt. Ungewöhnlich ist auch die Gewandtracht: eine lange, über die Knie herabreichende Tunica, darüber eine in ungewöhnlicher Weise umgeworfene Toga. Diese ist kenntlich an dem vorn regelrecht herabhängenden linken Zipfel, der nur durch Beschädigung und vom Ergänzer verkürzt ist und sich nun von der Tunica nicht sogleich unterscheidet. Aber mag auch links der gerade senkrechte Saum dieses Zipfels von Tunicafalten nicht zu scheiden sein, so braucht man nur den gerundeten rechtshinauf zu verfolgen, um ihn alsbald den horizontalen Saum der Tunica überschneiden zu sehen. So abweichend nun diese Togatracht oben von der gewöhnlichen scheinen mag, so unterscheidet sie sich von dieser doch nur darin, dass das Gewand vom Rücken her um die rechte Körperseite nicht unter dem rechten Arme durch, sondern über ihn weggeführt wird. Infolgedessen erscheinen Brust und Leib von dichten, im großen und ganzen halbkreisförmigen Faltenmassen bedeckt, die ohne Hebung des rechten Unterarmes kaum in dieser Lage bleiben würden. Die Beine dagegen sind nur von der Tunica und jenem einen Togazipfel bedeckt. So wird nun auch die Fußbekleidung sichtbar, dieselbe, die an jenen drei Männern des linken Zuges, 15, 17, 19, als *calceus patricius* erkannt und als vor allem auch gewissen Priestern eignend bezeichnet wurde. Es sind solchergestalt charakterisierte Männer hier nur zwei erhalten: der Beilträger 18 trug die Toga vielleicht ähnlich,[1]) aber ihm fehlen diese Schuhe und die Kappe; und was von der Toga des vor ihnen gehenden, 14, erhalten ist, kann eine wie die andere Trachtform sein.

Leider bricht hier der durch vier Meter gehende Zusammenhang ab. Platte XVIII scheint rechts ungefähr das zu bieten, was auf XVI links fehlt; doch das ist Täuschung. Bedeutet die senkrechte gerade Scheidelinie, die dicht am Ohre von Fig. 13 geht, wie es den Anschein hat, die Plattenfuge, so müssen die fehlenden Theile zu jenem Hals und Kopf auf der nächsten Platte, XVII, links gewesen sein und dann natürlich erheblich mehr von der Schulter als auf XVI wirklich vorhanden

[1]) Die kleine besondere Faltenmasse unter der linken Hand kann nicht der Sinus, der nur bei gewöhnlicher Tracht möglich ist, sein, weil jedesfalls viel höher noch, unter dem Axtstiel, Togafalten liegen. Das ist aber, wie im linken Zuge 19, 26, 36 zeigen mögen, auch bei gewöhnlicher Tracht möglich.

ist. Was sonst auf der mindestens einen fehlenden Platte dargestellt sein mochte, können wir zu erschließen erst dann versuchen, wenn wir das weiterhin wirklich noch Vorhandene kennen gelernt haben werden. Dies ist die große aus Palazzo Valle-Capranica in Mediceischen Besitz übergegangene und bis heute in der Villa Medici gebliebene Platte XVIII auf Tafel VI. Schon v. Duhn hat hier bemerkt, dass zwischen Fig. 5 und 6 kein sichtlicher Contact ist; vielmehr geht von oben bis unten Ergänzung in Stuck durch. Ja man kann mit Bestimmtheit aussprechen, dass die Figuren 5 und 6 einst nicht so gegeneinandergedrängt sein konnten. Wohl sehen wir überall gleichgerichtete Figuren hintereinander so nahe gereiht. Etwas ganz anderes aber wäre es, wenn einem frei vorangehenden Theilnehmer des Zuges 6, noch dazu von dem Range, den wir diesem sogleich werden beilegen müssen, eine andere, gar nicht zum Zuge gehörige, in solcher Weise entgegenträte. Das moderne Stück zwischen 5 und 6 beträgt jetzt an der schmalsten Stelle $0{\cdot}08^{m}$; wahrscheinlich war es einst größer, und da sich nun mit Ergänzung des Nothwendigsten zwischen 5 und 6 und links von 1 keine übergroße Platte ergibt, finde ich es nach einigem Schwanken rathsamer, nicht zwei, sondern eine Platte für diesen Friestheil anzunehmen; trotzdem sonst von den bisher aufgefundenen Friesblöcken kein einziger mitten durchgebrochen ist,[1]) welches Schicksal die nicht minder dicken Rankenblöcke fast alle erfahren haben. Zum Glück ist wenigstens die Bedeutung des Erhaltenen genügend klarzustellen.

Drei in hohem Relief dargestellte Figuren, 6, 9, 13, schreiten ungewöhnlicherweise in der vorderen Linie so nebeneinander, dass sie gar nicht hintereinanderfolgend gedacht werden können. Fig. 9 wendet sich ja zu 13 mit Worten, die durch die Bewegung seiner Rechten anschaulich werden, so dass diese zwei ohneweiters von jedem Beschauer als nebeneinanderschreitend verstanden werden müssen. Bei dem nur zum kleinsten Theile antiken 6 ist das nicht ebenso klar: er wendet sich eher von 9 ab als zu ihm hin, das ist im antiken Theile sicher gegeben. Es erklärt sich vielleicht daraus, dass das Fortschreiten des Zuges, seine Bewegung nach links verdunkelt worden wäre, wenn auch 6 die rechte statt der linken Körperseite herausgedreht hätte. Was aber auch immer der Beweggrund des Künstlers gewesen sein mag, durch das Vortreten der rechten

[1]) Oben ist gesagt, dass die beiden Theile der Platte IV auseinander gebrochen scheinen. Dieser ‚Bruch' kann aber erst erfolgt sein, nachdem die ungetheilte Rückseite davon abgesägt worden war. Von dem Tellusrelief ist es fälschlich behauptet worden, dass sie gebrochen wäre. Vgl. den Anhang. Ein Spalt ist allerdings in Platte XVIII sichtbar, aber er geht nicht durch. Von VIII ist ein Ende abgebrochen.

Hand von 9 vor der Toga von 6 wird es dem Auge unmittelbar ersichtlich, dass die drei Männer in einer Reihe schreiten. Dem Verstande wird es sogleich auch durch die Bedeutung von 9 klar, die als Hauptfigur nicht neben einem zweiten, sondern nur zwischen zwei Begleitern schreiten kann. Es ist aber auch noch ein unmittelbar in die Augen Fallendes, was die drei Männer zur Einheit zusammenbindet, das sind die hinter ihnen in flacherem Relief sichtbaren fünf jugendlichen Männer. Wir sehen sehr deutlich, dass der Künstler sich vollkommen bewusst war, hier abzuweichen von der gewöhnlichen Anordnung in Paaren, deren jedes, der Regel nach, eine Figur in hohem und eine in flachem Relief begriff. Hier sehen wir uns im Gegentheil genöthigt, die drei Hochrelieffiguren nebeneinander, in einer Reihe befindlich zu denken. Folglich mussten hier auch die Flachfiguren unter sich verbunden werden, um als nebeneinanderschreitend verstanden zu werden. Um das bei den nur zu kleinem Theile sichtbaren Figuren deutlich zu machen, hat der Künstler sie in ziemlich auffälliger Weise sich links zu zweien, rechts zu dreien einander anblicken lassen.[1]) Allerdings sind die zwei, 8, 10, deren Köpfe neben dem von 9 fast so stehen, wie zwei Köpfe der Hekate neben dem dritten, so nahe beisammen, dass ihre Körper nebeneinander keinen Platz haben können. Die Front von dreien und die zweite von fünfen erklären sich gegenseitig: diese sind als Lictoren schon an den Köpfen mit mehr oder weniger Wangenbart kenntlich, sicherer an den Ruthenbündeln, die auf der linken Schulter von 7 und 11 sichtbar sind. Der Mann, der vor ihnen, wie kein anderer im Zuge, in der Mitte zwischen zwei Begleitern schreitet, ist Cäsar Augustus, und die zwei neben ihm können nur die Consuln sein. Sie wie Augustus hatte v. Duhn[2]) richtig erkannt und mit den Lictoren erwiesen. Es war nur Voreingenommenheit für den Alten 20, die mich den Kaiser hier an der richtigen Stelle verkennen ließ. War die Wiedergabe seiner Züge in der Monumententafel nicht genügend, so kann heute gegenüber dem Lichtdruck über dieses Gesicht kein Zweifel sein, und auch sonst lässt sich heute eine noch festere Begründung der Deutung geben.

Die für einen Fünfziger zwar reichlich jugendlichen Züge[3]) des Imperators sind auf dem Lichtbild, besonders in der größeren Aufnahme Fig. 34, wie am Original unverkennbar. Die Linke mit einem Theile des Unterarmes ist ergänzt:

[1]) Allerdings scheint das Umblicken ein typischer Zug bei den Lictoren, vermuthlich ein Ausdruck ihrer Wachsamkeit.

[2]) *Annali* S. 308 und 317. Danach versteht man die Andeutung *Miscellanea* S. 13.

[3]) Dass diese Verjüngung sehr viel leichter begreiflich ist, als es die Alterung sein würde, wenn R. 20 den Kaiser hätte darstellen sollen, ist mit Recht eingewandt worden, war aber auch von mir S. 199, 2 anerkannt.

sie legte sich gewiss, wie bei vielen im Zuge, an die Brustfalten der Toga. Die Rechte macht eine Bewegung zum gesprochenen Worte, die durchaus natürlich erscheinen mag, aber für den Imperator typisch ist, wie die vielen Bilder des Trajan und Marcus an ihren Säulen beweisen. Die Hauptsache aber ist, dass Augustus hier dieselbe Tracht hat wie jene zwei Priester. Er trägt die Toga in der beschriebenen Weise über beide Arme gelegt; der untere Theil der Tunica



Fig. 34 Augustus als Pontifex maximus, ein Consul und fünf Lictoren.

und des Togazipfels und namentlich die patricischen, von Romulus und den albanischen Königen hergeleiteten Schuhe, die der neue Romulus erst recht getragen haben muss, sind verloren. Auf dem Kopfe aber ist die Kappe erhalten: es ist dieselbe eng anschließende, in derselben Weise befestigte, mit dem *apex* auf dem Wirbel. In zwei Punkten aber weicht die Kappe des Augustus ab; über ihr liegt auch der Lorbeer, der den andern Priestern fehlt; und zweitens hat sein *apex* eine andere Form, ist sozusagen um eine Stufe erhöht. Denn die Spitze sitzt hier nicht unmittelbar auf dem Plättchen; sondern über der unteren Scheibe, die hier klein ist, in geringem Abstand erweitert sich der kleine Stab

zu einer zweiten größeren Scheibe, um erst über dieser in die Spitze auszugehen. Augustus in priesterlicher Tracht, das kann nur der Pontifex maximus sein, die Würde, die er nach dem Tode des Lepidus drei Jahre vor Einweihung der Ara Pacis angenommen hatte. Der Lorbeer, nur bei ihm auf die Priestermütze gelegt, soll, scheint es, in ihm jene schon oben S. 71 berührte Einheit des siegreichen Helden und des Priesters, von weltlicher und geistlicher Macht, bedeuten.

Ehe wir uns vom Oberpriester zu den andern Priestern zurückwenden und fragen, wer diese sind, und welche Priester etwa in dem fehlenden Theile dargestellt sein mochten, vergewissern wir uns vorerst noch, was denn vor dem Princeps-Pontifex noch sonst an Festzugstheilnehmern oder andern Personen vorgeführt und noch erhalten ist.

Vor dem vorderen Consul 6 haben wir eine Lücke anerkennen müssen. Dass jedoch nicht viel in dieser verloren sein kann, zeigen uns die nächst vorhandenen Figuren. Es sind drei Männer verschiedenen Alters:[1]) der vorderste, 5, in der Toga, von stark individuellem Aussehen, mit vortretendem Jochbein, unrasiert, in mittleren Jahren; der zweite, 4, gleichfalls in der Toga, von ältlichem Aussehen, aber ein feiner, rasierter Kopf; der dritte, 2, der jüngste, der sehr wohl der Sohn des mittleren sein könnte, unrasiert, mit wenig Bart, ohne Toga, soviel man sehen kann, dagegen mit längeren Ärmeln an seiner Tunica. Alle drei sind unbekränzt, alle drei stehen in gleicher, dem Zuge entgegengekehrter Richtung und blicken offenbar mit Spannung ihm entgegen. Es sieht so aus, als rühre der Dritte, 2, den Zweiten, 4, mit der Rechten an, um ihn auf etwas aufmerksam zu machen. Nichts ist augenscheinlicher, als dass diese Männer nicht zum Festzuge gehören, dass sie vielmehr das zuschauende Publicum vergegenwärtigen. Dessen Darstellung, nachdem wir es bisher (vgl. zu Fig. 18 des rechten Frieses und oben S. 81) nur in der Phantasie zu ergänzen hatten, ist an sich bemerkenswert für dieses Werk römischer Kunst; sie beweist uns aber auch, dass dieser Theil von Platte XVIII nicht weit von dem andern getrennt werden darf. Denn natürlich ist es der Princeps mit den Consuln, auf welchen die Blicke der Zuschauer gerichtet sind. Ein Platz ergab sich für sie über der niedrigen Figur des Knaben, der nicht mit Lorbeer, sondern mit einer dicken Binde bekränzt ist und über der geschürzten Tunica ein von hinten her über

[1]) v. Duhn wusste mit ihnen nichts anzufangen. In den Antiken Bildwerken, beschrieben von Matz und v. Duhn III S. 23, äußerte er starke Zweifel an der Echtheit der Köpfe von 3 und 4. In den *Annali* S. 317 zweifelte er nicht mehr, dass sie an dieser Stelle eine moderne Zuthat seien, die Köpfe selbst aber *forse di origine antica*. Weder Fuge noch Bruch trennt sie von dem Übrigen.

beide Arme geworfenes Mäntelchen trägt und sicher zum Festzuge gehört, dem er voranschreitet. Er trägt die nicht zu verkennende Statuette eines *Lar* auf ihrer Basis, geradeso, wie auf dem Fragment eines andern Festzuges im Lateran, das längst mit dem unserigen verglichen worden ist.[1] Der Laren gehören aber zwei zusammen: von dem zweiten ist auf dem Lateranischen Fragment wenigstens noch der zweite Camillus in gleicher Haltung wie der erste erhalten, nur die Larenstatuette selbst fehlt mit allem Weiteren. So wird auch auf dem Fries des Friedensheiligthums das zweite Larenbild nicht gefehlt haben. Sein Platz rechts von dem vorhandenen kann aus mehreren Umständen erschlossen werden. Erstens nämlich sind links neben dem erhaltenen Knaben Reste einer größeren Figur 1 erhalten: unten von einem bekleideten Bein; oben neben der Schulter von 2 eine gehobene linke Hand. Zweitens dürfen wir annehmen, dass die Laren, auch wenn nebeneinander getragen, doch in dem gewohnt symmetrischen und gegensätzlichen Verhalten zueinander standen, je die äußere Hand mit dem Rhyton hebend, die innere mit der Schale niedriger haltend, also rechts der mit gehobener Linken, links der, welcher die Rechte hob. So haben sie auch auf dem Lateranischen Relief zu einander gestanden. Danach also wäre der auf unserer Friesplatte erhaltene 3, welcher den rechten Arm erhoben hatte, der links (vom Beschauer) stehende; und für den Camillus mit dem andern Lar ergibt sich nun von selbst der Platz in der Lücke zwischen 5 und 6, wo er einen Theil sowohl von dem Zuschauer 5 wie auch von dem Consul 6 gedeckt haben könnte. Damit ergibt sich über diesem Knaben zugleich der nothwendige Zwischenraum zwischen dem vordersten, d. h. dem rechts gehenden Consul 6 und den Zuschauern, von denen der Princeps das Gesicht wegwendet nach derselben richtigen Empfindung, wie im linken Zuge die Dame 35 ihr Gesicht von den Blicken der vor ihr gehenden Männer wegwendet. Allem Anschein nach ist übrigens bei der heutigen Zusammenfügung der Plattentheile XVIII der linke an seinem linken Ende etwas zu sehr gehoben: die Köpfe von 2—5 bilden eine nach rechts fallende Zone. Auf unserer Tafel ist versucht, den Übelstand zu beheben.

Wir sind am Ende des Erhaltenen. Was für einer Figur die erwähnten

[1]) S. Benndorf und Schöne, Die antiken Bildw. d. Lateran. Museums n. 486, angeführt von v. Duhn, a. a. O. S. 317. Auch auf einem vaticanischen Relief, das von Benndorf u. Schöne citiert wird, sind die beiden Laren gleichfalls, von zweien getragen, in der hier hervorgehobenen Weise nebeneinander gestellt Diese Darstellungen sind in der von Wissowa in Roschers Lexikon II Sp. 1896 aufgestellten Reihe DEF. Vereinzelt sieht man die Laren auch die inneren Arme hebend, so in der Hauskapelle der Vettier, Mau, Pompeji S. 256, ebenso Helbig, Wandgemälde 65; dagegen 37, 56 wie oben.

Reste von 1 angehören, ist schwer zu sagen, so ungewöhnlich auch in diesen Festzügen eine erhobene Hand ist wie die hier erhaltene. Man wird vielleicht die Frauen links 35, 43 vergleichen; aber das könnte nur eine Zuschauerin sein, und doch haben die drei Zuschauer 2, 4, 5 wie rechts auch links einen freien Raum neben sich, der sie von den Festzugsgenossen abzusondern scheint. Lictoren werden vielleicht auch hier vorn nicht gefehlt haben, aber die Linke eines Lictors, welche die Fasces halten musste, kann es unmöglich sein. Die Bestimmung dieser Figur muss also dahingestellt bleiben. Aber ein anderer Zug unseres Bildes gibt noch zu denken. Der Camillus hat offenbar sein Larenbild soeben mit der einen Hand losgelassen, um mit der Rechten eine Bewegung des Staunens zu machen. Infolgedessen neigt sich das Bild ein wenig nach rechts gegen die Schulter seines Trägers. Was mag wohl die Bewunderung des Knaben erregen? Sehen wir von etwas Accidentellem ab, und verlangen wir einen Beweggrund, der für die Darstellung selbst Bedeutung hat, so kann hier vorn, nahe dem Ende des Zuges wohl nur eines gedacht werden: es muss das neue Heiligthum der Friedensgöttin sein, dem sich der Knabe mit der ganzen Procession nähert. Das würde allerdings nur verständlich sein, wenn eine Andeutung des Heiligthums im Relief selbst vor Augen gestanden hätte. Auf den ersten Blick könnte dies durch die Entsprechung beider Friese verboten scheinen, da an der entsprechenden Stelle des linken Frieses keinerlei Architektur vorhanden ist. Und doch erweist gerade der Vergleich beider Friese sich dieser Vermuthung günstig. Vorgreifend darf schon hier gesagt werden, dass auf dem linken Fries eine Darstellung der Ara Pacis vorhanden ist, nur nicht auf der Seitenwand, sondern an dem vorderen Kopfstück. Da nun am rechten Kopfstück ein entsprechendes Architekturbild vergebens gesucht wird, darf man es an das Ende des rechten Seitenfrieses verschoben denken. Diese Verschiebung und was sie verursacht hat, wird bei Erläuterung des Reliefs bald klar werden. Für jetzt genügt es, sich zu erinnern, dass die griechisch-römische Kunst nicht selten kürzere oder längere Reliefdarstellungen mit einer mehr andeutenden als ausgeführten Architektur abschließt, ganz besonders häufig in Form eines Thores.[1]) Ein in jeder Beziehung zutreffendes Beispiel liefert das berühmte Innenrelief des Titusbogens, wo ein Theil des Triumphzuges mit dem Kaiser ohne Architektur an der einen Seite dargestellt ist, gegenüber ein anderer Theil am vorderen Ende

[1]) Diese Andeutung von Architektur ist zum mindesten seit der Françoisvase (Troilos) häufig auf streng- und freirothfigurigen Vasen (z. B. *Mon. ined. d. Inst.* XI 33 in allen drei Bildern). Regelmäßig ist dies in den gemalten Gerichtsscenen des Hauses bei der Farnesina *Mon. ined.* XI 45 ff.

im Begriff steht, unter den das Bild schließenden Triumphbogen zu treten. Der Triumphzug des Bogens von Benevent geht hinten aus einem Triumphbogen [1]) hervor und langt vorn vor einer Porticus an. Ein Thorbau oder Triumphthor ist auch am linken Ende des großen Trajanischen Reliefs am Constantinsbogen, die einzige Steinarchitektur in der langen Reihe. Bekanntlich bilden Thore auch auf Sarkophagen öfters den Abschluss der Scenen. So werden wir also auch den Eingang des Friedensheiligthums perspectivisch verkürzt am linken Ende des rechten Seitenfrieses dargestellt zu denken haben, ganz besonders nach Erwägung eines Umstandes, der nachher noch geltend zu machen ist. Anders als im Triumphzug, wo der Triumphator den Beschluss des Ganzen macht, schreitet in dieser Friedensopferprocession Augustus an der Spitze, vorauf nur die beiden Hausgötter des Staatshauses. Dieses ist mit dem des Princeps eins geworden, er selbst auch im Bilde häufig mit den Lares verbunden worden wie hier in leibhaftiger Person. [2])

Ein Gedanke, den die Reste von Fig. 1 eingaben, mag eben noch erwähnt werden: könnte es Roma sein, die dem Augustus voranschritte wie dem Titus am Titusbogen und dem Trajan auf dem großen Relief am Constantinsbogen? In beiden Beispielen wendet sich die Göttin halb zum Kaiser um: auch die Figur (1), welcher die erhaltene linke Hand gehört, wird hier solche Wendung gemacht haben. Jedoch weiß ich mir weder die Bewegung der Linken — mit der nicht füglich gewinkt werden kann — zu erklären, noch den Gewandrest als Theil einer kurzen Tunica.

Danach können wir nun die Rechnung für den rechten Fries machen, und zwar am besten für jede Hälfte besonders.

Rechte Hälfte

innen		außen	
1·645 m	XIV	0·405 m	fehlt
		1·85 m	
1·245 m	XV	1·245 m	
1·23 m	XVI	1·235 m	
4·12 m		4·735 m	

Linke Hälfte [3])

XVII	2·00 m	fehlt
XVIII	1·10 m	
	0·08 m	modern
	0·335 m	fehlt
XIX	0·78 m	
XX	0·41 m	fehlt
	4·705 m	

[1]) S. Röm. Mitth. 1892 S. 253.

[2]) Vgl. Wissowa in Roschers Lexikon II Sp. 1880, wo nach Mommsens Vorgang die Neuordnung des Larencultus, die im J. 7 v. Chr. zum Abschluss gekommen ist, schon zur Zeit von Augustus Rückkehr aus Gallien und Spanien oder der Gründung der Ara Pacis als begonnen gesetzt wird, weil damals Horaz, Lieder IV 5, 35 dem heimkehrenden Augustus zuruft: jeder erweise ihm göttliche Ehren *et Laribus tuum miscet numen*, Worte, die sich auf unsere Darstellung beziehen lassen.

[3]) Wie oben S. 79 stehen bei der rechten Hälfte die Innen- und die Außenplatten einander gegenüber. Von der linken gibt es nur Außenplatten.

Es braucht kaum gesagt zu werden, dass die Einzelansätze der fehlenden Theile nur annähernd richtig sein können. Aber für den zweiten Larenträger und wiederum für die letzte Figur links und das vorausgesetzte Thor wird man kaum weniger Raum ansetzen dürfen. Es gilt also nur, die Hauptlücke zu erklären und zugleich zu füllen. Grund genug, die Theilnehmer am Festzuge noch einmal im ganzen zu überblicken.

Gardthausen [1]) hatte gemeint, der Kinder wegen könne es nicht der Festzug sein; dargestellt seien nur ruhige Volksmassen, die dem Einzug des heimkehrenden Friedensfürsten entgegensähen; dieser selbst sei noch nicht zugegen. Wer unbefangen zu sehen vermag, wird jetzt Augustus nicht verkennen; auch Zuschauer sind jetzt nachgewiesen; aber nur an einer einzigen Stelle ist ihnen ein kleiner Raum gegönnt, lediglich um das Ansehen des Augustus hervorzuheben; alle übrigen sind durch festliche Tracht, durch Bekränzung, viele dazu noch durch den Lorbeerstrauß in einer Hand, wie ihn auch die Theilnehmer an einem Triumphzug tragen, gekennzeichnet, ein jeder für sich; und um alle zusammen nicht als in feierlicher Procession einhergehend zu erkennen, muss man die Augen schließen. Freilich auch der Panathenaeische Zug am Parthenonfries konnte von C. Bötticher für alles andere als einen Festzug ausgegeben werden. Und warum sollten denn dem Opferzuge, welcher der Friedensgöttin galt, nicht Frauen und Kinder sich anschließen? [2]) Ist doch Eirene, die griechische Friedensgöttin, gerade Kinder nährend, κουροτρόφος, von Griechen als mütterliche Göttin mit dem Kinde auf dem Arme dargestellt, und auch Tellus, ihr Gegenbild, erscheint an unserem Fries als Pflegerin zweier Kinder. Ja wir müssten nicht der Fürsorge eingedenk sein, die Augustus durch Gesetze der Hebung des Familienlebens widmete, wir müssten die oben, besonders S. 3, aus dem Liede zur Jahrhundertfeier angeführten Gedanken und Worte des Horaz vergessen haben, wenn wir nicht eine bestimmte Absicht des Künstlers und seiner Rathgeber, unter denen auch Horaz zu denken nahe genug liegt, eben darin erblickten, wie er die Kinder im Verein mit ihren Eltern dargestellt und dem Zuge eingereiht hat. Schon im linken Fries sahen wir Sohn und Tochter neben Vater und Mutter

[1]) Augustus I S. 853.

[2]) In Ermangelung schriftlicher Zeugnisse für Rom führe ich den Beschluss der Stadt Elaia, Alterthümer von Pergamon VIII 1, 245 an, mit Ehrungen für König Attalos III. beim Einzug in Elaia: Die Priester und Priesterinnen öffnen die Tempel, opfern und beten für den König; alle ziehen ihm bekränzt entgegen, Priester, Strategen, die Epheben mit dem Gymnasiarchen, die Knaben mit dem Paidonomen und Z. 37 wohl auch Frauen. Für Rom darf man sich auf die Saecularfeier und *supplicatio* berufen. Vgl. *Ephem. epigr.* VIII S. 256 und 250, 2 Frauen und Kinder in Cultusscenen auf der Trajanssäule Taf. LXI f. Cich.

gehen. Noch ganz anders aber müssen wir eingestehen, das, was Horaz erflehte, verwirklicht zu sehen in jener Gruppe des rechten Frieses 28—34, wo Vater und Mutter von drei blühenden Kindern begleitet gehen, die Eltern selbst ein schönes Bild der Liebe und Eintracht.

Werden die Römer sich nicht auch beeilt haben, in dem feierlichen Zuge der Friedensfeier öffentlich zu bezeugen, womit man dem Fürsten Freude zu machen hoffen durfte? Und wem musste dies eher am Herzen liegen als den Angehörigen des Augustus selbst? Wenn also überhaupt Private im Festzuge dem Kaiser und den amtlich zur Feier Berufenen folgten, dann kann dessen eigene Familie nicht fern geblieben sein. Insofern war es gewiss im allgemeinen berechtigt, im rechten Friese unter den ersten Privaten, die hinter Augustus, Consuln und Priestern mit zur Ara Pacis zogen, diejenigen Mitglieder des Julisch-Claudischen Hauses zu suchen, die um das Jahr 10 v. Chr., das letzte vor Einweihung des Heiligthums, am Leben waren.[1]) Sehr wohl denkbar ist es sogar, dass auch Personen, die bereits gestorben waren, als lebend dem Festzugsbilde mit eingereiht worden seien, wenn sie um den Frieden und dessen Heiligung besonderes Verdienst gehabt hatten, und ganz besonders, wenn sie an der vorausgesetzten ersten Feier des Jahres 13 v. Chr. noch hatten theilnehmen können. Wir haben S. 81 aus dem Bilde des Festzuges selbst erschlossen, dass dies nicht die erste, die in den Sommer gefallen war, sondern die zweite am 30. Januar begangene Feier darstellte. Unmöglich aber konnte man, als das Relief, mindestens doch ein Jahr vorher, ausgeführt wurde, sicher voraus wissen, wer an dem Zuge wirklich theilnehmen würde. Eine gewisse Idealität oder Unabhängigkeit von der Wirklichkeit hat die Darstellung also jedesfalls, und diese offenbart sich auch darin, dass die Gesichter der erhaltenen Köpfe so wenig scharf ausgeprägte Eigenart zeigen. Diesem besonderen Bedürfnis, das aus der Aufgabe selbst entsprang, kam obendrein die allgemeine Richtung der Augusteischen Kunst entgegen. Aus dem allen ergibt sich, dass eine sichere Benennung der einzelnen kaum möglich ist. Den festesten Anhaltspunkt würde das Gewand von R. 31 geben, wenn darin richtig ein Paludamentum erkannt wurde. Kein anderer als Drusus, der schon vorher in dieser Figur gesehen wurde, dürfte das Anrecht haben, als einziger in dieser Friedensprocession im Kriegskleide zu erscheinen. Es wäre eine An-

[1]) Namengebungen versuchte zuerst Dütschke, Über ein römisches Relief mit Darstellung der Familie des Augustus (Progr. des Johanneums Hamburg 1880 mit Abbildung von Platte XIV). Sie wurden scharf kritisiert von v. Duhn, a. a. O. S. 321 und Bernoulli, Römische Ikonographie II S. 45, 5 und 260. Meine eigenen Benennungen schlossen sich *Ara Pacis* S. 199 f. mehr als jetzt an diejenigen von Milani an (Röm. Mittheil. 1896 S. 288 und 316).

deutung, dass er nur vorübergehend zum Besuche der Hauptstadt oder zur Feier des Festes das Feld seiner kriegerischen Thaten, Germanien und Rätien, verlassen hatte. Gerade in den Jahren, in denen an der Ara Pacis gearbeitet wurde, zuletzt noch im Jahre 9 v. Chr., gewann er dort Ruhm, Ehre und Beliebtheit bei Kaiser und Volk. Danach dann seine Gemahlin, die schöne Antonia, in Fig. 28 zu erkennen, hat keine Schwierigkeit, so wenig wie Tiberius, den Bruder des Drusus, in Fig. 37. Drusus, der allgemeine Liebling, würde dem älteren Tiberius hier ebenso vorangehen, wie im vierten und vierzehnten Liede aus Horazens viertem Buch.

Auch Germanicus, um das Jahr 10 fünfjährig, könnte sehr gut in dem mittleren Knaben 33 erkannt werden. Minder leicht ist es schon, den vorderen Knaben 29 für Claudius, den nachmaligen Kaiser (geb. 10 v. Chr.) zu halten, und das Mädchen 35 für Livilla, die Tochter von Drusus und Antonia. Augustus Gemahlin Livia würde man ungern missen. Wäre sie dargestellt, so wäre ihr Platz wohl vorn, und die vornehme Verhüllte 24 wäre ihrer nicht unwürdig.

Wie aber wäre 20 zu benennen: die hervorragendste Persönlichkeit, die auch den vornehmsten Platz nach Augustus erhielt? Wie dieser der erste unter den amtlich Berufenen, so er der erste unter den freiwillig Folgenden und doch auch er nicht ohne Abzeichen. Kaum möglich scheint es, in dieser markantesten Erscheinung nicht eine bestimmte Person zu erkennen, und schwerlich ist dann ein anderer Name möglich als Agrippa.[1] Das wäre allerdings ein starkes Beispiel von der vorher bezeichneten Idealität. Nicht allein von Einheit der Zeit, sondern auch von der des Ortes wäre dabei abgesehen. Denn Agrippa starb bereits im Jahre 12 v. Chr., drei volle Jahre fast vor der Einweihung der Ara Pacis, und auch bei der Gründungsfeier im Jahre 13 scheint es, dass er nicht zugegen gewesen sein könne. Und doch, wer hätte mehr als er verdient, neben Augustus als Hersteller des Friedens und der Ordnung im Reiche gefeiert zu werden? Agrippa war Augustus gleichaltrig, und die bekannten Bildnisse[2] stellen ihn in der Kraft und Blüte seines Lebens wesentlich anders, weit jugendfrischer dar, als er in diesem erscheint; aber die Mühe und Arbeit seines Lebens, die letzte Krankheit und der durch sie herbeigeführte Tod mochten den Künstler wohl berechtigen, ihn, wenn überhaupt, in solcher Weise darzustellen. Vielleicht

[1]) An ihn dachte F. v. Duhn, a. a. O. S. 319, meinte aber, die Abweichung dieses Kopfes von den anerkannten Bildnissen des Agrippa sei zu groß. Ich gestehe, eher Übereinstimmung zu finden. Der früher von F. v. Duhn, *Miscellanea* S. 13 geäußerte Gedanke, es möchte Julius Caesar sein, war meines Erachtens eine Unmöglichkeit; doch vgl. S. 109.

[2]) Bernoulli, Römische Ikonographie I S. 352 ff.

sollte sogar der düstere Ernst auf seinem Gesichte die schmerzlichen Erfahrungen seines Lebens widerspiegeln, und die Verhüllung des Hauptes könnte bei ihm auch noch in der besonderen Bedeutung des bekannten Symbols abgeschiedener Seelen gedacht sein. Lucius Cäsar, der zweite Sohn Agrippas, damals siebenjährig, könnte der Knabe 22 sein, der sich an des Alten Mantel hält. War Agrippa nur durch geniale Nichtachtung der Zeit, vielleicht auf Augustus' persönliches Verlangen, hier einzureihen möglich gewesen, so mochte Julia, seine ungetreue Gemahlin, immerhin, der Wirklichkeit des Jahres 10 v. Chr. entsprechend, schon als Gemahlin des Tiberius, was sie seit dem Jahre 11 v. Chr. war, erscheinen, in 34. Doch mögen andere vorziehen, in dieser eher Livia zwischen ihren Söhnen zu sehen, und dann vielmehr Julia, durch consequenten Anachronismus, als 24 noch neben oder nahe Agrippa gehen zu lassen.[1])

[1]) Ich darf nicht verschweigen, dass Benndorf andere Namengebungen vorzieht: „Ohne zu verkennen, wie misslich es ist, einer langerwogenen, reifdurchdachten Arbeit sofort abweichende Auffassungen entgegenzusetzen, glaube ich doch einer Aufforderung Petersens folgen und Nachstehendes zur Prüfung stellen zu sollen."

„Die oben S. 106 als Richtschnur für die Einzeldeutung ausgesprochene Ansicht, dass nur solche Personen zu erkennen seien, welche bei der Errichtung der Ara Pacis oder wenigstens bei der Votivfeier des Jahres 13 v. Chr. noch am Leben waren, scheint mir tiefergreifenden Bedenken zu unterliegen. Es dürfte schwer halten, sie aus den Anschauungen einer Zeit, die von Kunstwerken noch keine photographische Abschrift der Wirklichkeit forderte, als nothwendig oder nächstliegend zu erweisen; jedesfalls nimmt sie etwas als selbstverständlich vorweg, was doch erst in unbefangener Durchprüfung des Überlieferten zu suchen und zu ermitteln wäre. Thatsache ist allerdings, dass die Darstellung sich auf das Fest der Ara Pacis bezog, Augustus mit der kaiserlichen Familie vorführte und, wo immer sonst Porträts entgegentreten, das Gedächtnis von Zeitgenossen verewigte. Aber eingeschränkt auf eine nach Ort und Zeit einmalige Begebenheit, wie sie den Nachfahren in flüchtiger Betrachtung als das Januarfest des Jahres 9 v. Chr. erschien, konnte der Fries nicht gedacht und ausgeführt sein. Schon dass er im voraus entworfen, nach Angaben oder Einsprüchen des Stifters im voraus festgestellt werden musste, verlieh ihm einen idealen Charakter, und dieser ideale Charakter ist dem Geschmacke der Augusteischen Kunst gemäß so ausgesprochen gewollt, in einer Fülle von Gedanken so frei und groß entfaltet, dass alle die im Vorstehenden scharfsinnig aufgespürten realistischen Züge sich mehr wie eine temperierende Beimischung ausnehmen, eher geduldet scheinen als gesucht und begierig aufgegriffen, jedesfalls nur soweit zugelassen, als sie das Ganze künstlerisch beleben. Dem meines Erachtens an sich fragwürdigen Versuche, in versteckten Einzelheiten der Darstellung die winterliche Jahreszeit der Feier angedeutet zu sehen (S. 82), steht das ‚halbnackte' Knäbchen entgegen (L. 34), das im Zuge aufgenommen und getragen zu werden verlangt, da ihm das Gehen noch Mühe macht. Ob derartige Kinder und Kinder überhaupt, wieweit nichtpriesterliche Frauen an der festlichen Procession theilnahmen, bleibt, so lange Zeugnisse fehlen, eine offene Frage; aber sie ist antiquarischer Natur und selbst, wenn sie gänzlich verneint werden müsste, im Grunde gleichgiltig für das offenbare Programm, im Bilde die Bedeutung des Friedens für Familie, Gesellschaft und Staat zu schildern: eine Aufgabe, die kein an sichtbare Formen gebundener Künstler anders zu lösen vermochte, als wenn er auch das andere Geschlecht, das Volk neben dem Adel und Hofe, Kindheit und Jugend neben den höheren Altersstufen in den Entwurf aufnahm. Ob die Riemen an den Schuhen im Bedürfnis nach bildlicher Variation mitunter zufällig oder als Distinctiv ständig verwendet waren, ist bei dem Erhaltungszustande der Reliefs nicht mehr zu entscheiden, das letztere aber angesichts einer so energisch auf feinere Charakteristik, poetischen Gehalt und innere Größe der Anlage gerichteten Leistung schwerlich ohneweiteres

Doch zu viele Worte schon sind diesen Möglichkeiten gegönnt; kommen wir von den Privaten, die in den Gründungsacten (S. 4) der Ara Pacis begreiflicherweise nicht erwähnt werden, zu den amtlich berufenen Theilnehmern der

zu glauben; auch werden ja S. 86 Ungenauigkeiten in der Darstellung der Schuhe ausdrücklich zugegeben. Idealisiert ist das Porträt des Augustus R. 9, der Eigenwert individueller Gesichtszüge auch sonst gemildert, so dass sie in der Geschlossenheit des Gesammtvortrages durchweg bescheiden wirken; unterdrückt sind sie bei den Frauen, die fast nur nach der Stelle, die sie im Friese einnehmen, nach Tracht, Bewegung und sprechenden Compositionsbezügen Deutungen erlauben. Kurz überall und durchaus ist das gerade Gegentheil von ängstlicher Bedachtnahme auf äußerliche Treue zu verspüren. Und in welche Höhe hatte der Bildner das Werk dadurch erhoben, dass er unvermittelt auf dem gleichen Boden und in gleicher menschlicher Erscheinung Göttergestalten in den irdischen Hergang einflocht. Wie hätte er danach Abgeschiedene ausschließen dürfen, wenn sie ein Recht auf Gegenwart besaßen, etwa einen Divus, den die Pietät des Stifters bei diesem Anlass sich ins Gedächtnis rief und nun auch im Bilde nicht entbehren mochte. Geschichtliche Zustände und Ereignisse, die zu symbolischer Behandlung einluden, wurden in hoher Kunst nie mit einer Strenge vergegenwärtigt, die sich im einzelnen an chronologische Richtigkeiten band, und auch der vorliegende Fries, der gewiss nicht bloß für uns ein Höchstes seiner Zeit bezeichnet, darf nur, soweit er als Kunstwerk es will und vermag, für eine historische Urkunde gelten."

„Sehr glücklich wurde gezeigt, wie das Bild der rechten Seitenwand, das die Hauptaccente der Handlung trägt, sich von linksher in drei Gruppen gliedert: eine volkliche, die gleichsam eine Gassenfront von Zuschauern bildet (1—5); eine amtliche mit Augustus, den Consuln, Lictoren und Priestern (6—18); eine höfische mit der breit sich entwickelnden kaiserlichen Familie (22—39). In der letzteren tritt nun an erster Stelle wie eine Göttin die Gestalt einer Frau auf (24), die in der Weise ihres Stehens und ihrer Bewegung, namentlich mit der ausdrucksvollen Neigung und Wendung des Hauptes, ein vollendetes Gegenstück zu der Figur des Augustus (9) bildet, an bekannte Idealbildnisse der Livia erinnert und demnach diese selbst ist. An zweiter Stelle neben ihr steht dann, am Gesicht nach dem charakteristischen Bau von Kinn, Backen und Stirn kenntlich und auch von anderen, mit diesen Interpretationsfragen noch Unvertrauten sofort erkannt, als jugendlicher Mann ihr Sohn Tiberius (26). Weiterhin nach rechts scheinen sich in mehr oder minder deutlichen Bezügen Namen zu empfehlen, in deren Begründung ich mich indessen nicht verlieren will; erwähnt sei nur, dass R. von Schneider mit dem im Hintergrunde angebrachten geistvollen Kahlkopf (36) den Dioskuridesstein des Maecenas verglich. Es genügt hier, dass jene beiden von selbst sich darbietenden Namen, Livia und Tiberius, an dieser ihrer Stelle der nächsten, künstlerisch wie historisch berechtigten Erwartung entsprechen, um einen weiteren Namen zu gewinnen, auf den es wohl vor allem ankommt. Ich meine die zwischen die amtliche und die höfische Gruppe eingeschobene, doch von beiden bedeutend isolierte Figur des ‚Alten' mit dem ernsten, tiefgefurchten Gesicht, die in ihrer feierlichen Größe, wenn man den Wandfries im ganzen überläuft, fühlbar die Hauptgestalt ist. Nicht umsonst kann sie, den Blick auf Augustus gerichtet, wie ein Ahnherr an der Spitze der kaiserlichen Familie stehen, nicht umsonst, was Petersen nicht entgieng, in ihrer lässigen, fast müden Haltung, auch als der im Friese allein verhüllte Mann, dem Bilde eines Abgeschiedenen gleichen. Mit Agrippa aber, dessen trotziges Antlitz und herculischen Körperbau wir aus vorzüglichen Bildnissen kennen, hat diese Erscheinung nichts zu thun. Die Gesichtsformen sprechen klar; wie schon F. von Duhn bemerkte und die Kennerschaft Julius Friedländers bestätigte, sind es die Züge Caesars. Ich brauche nicht zu entwickeln, welche Tiefe das Bild durch diesen historischen Gedanken erhält. Der Friede ist durch den Principat gesichert, der Principat in auf- wie absteigender Linie durch das Haus des Augustus, der als Divi f. das Lebenswerk Caesars vollendete."

„Den Mantel Caesars hat ein wie zugehörig sich anschmiegender Knabe (22) erfasst, auf dessen Kopf eine Frau im Hintergrunde (23) mütterlich die Hand legt. Das Bildwerk müsste ins Blaue phantasieren, wenn diese schöne und zugleich schlichte Formensprache auf todte Phrasen hinausliefe. Doch ich breche ab und will nicht durch Vermuthungen, die hier auf minder Sicheres führen, das Vornehmste und Wichtigste beeinträchtigen, was meines Bedünkens unzweifelhaft der Augenschein lehrt, die Anwesenheit Caesars."

Feier. Als solche werden die Oberbeamten, die Priester und die Vestalischen Jungfrauen genannt. Wie steht es nun mit diesen? Oberbeamte, und zwar die beiden Consuln, mussten wir in 6 und 13 erkennen, in deren Mitte Augustus 9 selbst schreitet. Nicht ein einziger kenntlich, aber gewiss Beamte und Mitglieder des Senats, die, obschon nicht mitgenannt, im Zuge nicht fehlen konnten, weil der Senat selbst die Errichtung der Ara Pacis und ihres Cultus beschlossen oder beantragt hatte. Sie müssen im vorderen Theile des linken Zuges sein, schon weil auch ihnen Lictoren voranschreiten. Es wurden daselbst ja auch patricische Senatoren an den *lora* ihrer Schuhe erkannt. Im rechten Zuge giengen ferner zunächst vor den Privaten, aber hinter den Consuln und dem *Imperator pontifex maximus*, von diesen getrennt durch die größte Lücke des Frieses, Vertreter der Priesterschaft, der Träger des Beiles und die zwei Männer, welche die eigenthümliche Togatracht[1]) und die Lederkappe mit dem *apex* mit dem *pontifex maximus* gemein haben. Diese sind als die *flamines* erkannt eben an dem *apex*.[2]) So hieß eigentlich die hölzerne Spitze auf der Lederkappe, dann auch die Kappe selbst. Dem *flamen Dialis*, d. h. dem Opferpriester des Juppiter, wird außerdem ein Stäbchen beigelegt, mit welchem er die Menge von sich fern hielt, da er vor jeder unreinen Berührung sich zu hüten hatte. Ist dies der Stab, welchen R. 16 trägt, so waren von den drei obersten Flamines wohl nur zwei dargestellt, da der Dialis als der vornehmste nicht füglich hinter, noch einem andern folgend dargestellt werden konnte. Außer den Flamines und vermuthlich dem *rex sacrorum*, dem Opferkönig, müssen nun aber, wenn auch nicht von allen Hauptpriesterschaften, doch wenigstens von Augurn und Pontifices etliche Vertreter im Zuge dargestellt gewesen sein, die einen vielleicht am *lituus*, dem Krummstab, kenntlich, die andern an der Libationsschale. Ferner können die Vestalen nicht gefehlt haben, am allerwenigsten, wenn früher die Scene im Vestaheiligthum, die Einladung der Vestalen zur Theilnahme, im Schlusstück des rechten Frieses Taf. III [XII] richtig ergänzt wurde. Damit haben wir für die zu 2^{m} berechnete

[1]) Sehr gut hat Wüscher-Becchi, Röm. Mitth. 1897 S. 325 und *Bull. com.* 1897 S. 301 eine Statue gleicher Tracht nachgewiesen, und ebenda noch eine zweite, von Jos. Wilpert erkannte, angeführt. Nur müssen wir jetzt sagen, dass beidemal statt eines einfachen Flamen auch ein Kaiser als Pontifex maximus dargestellt sein könnte, da beiden Statuen der Kopf fehlt.

[2]) Über den *apex* vgl. E. Samter im Philologus 1894 S. 535. Sueton fr. 168 Reiff. S. 68 nennt drei Priesterhüte: *apex, tutulus, galerus* und erklärt *apex* als *pileum sutile, circa medium virga eminente.* Nichts anderes scheint zu sein bei Paulus S. 10, 12 das lederne *pileum, cui affigebatur apex virgula oleagina*, obgleich diese Kappe hier den dritten von Sueton erwähnten Namen hat, *albogalerus*, und den *flamines Diales* beigelegt wird. Samter hält die *virga* für einen Zweig; man wird sie aber doch für die Spitze halten müssen, zu deren Befestigung auf der Kappe die Scheibe dient.

Lücke mehr als genügenden Inhalt, da nur zwei bis drei Paare höchstens auf den Meter gehen. Die Vestalen werden in dem Gründungsacte zuletzt genannt. Im Zuge sind sie aber nicht die letzten, also schritten sie vielleicht an der Spitze, gleich hinter dem Pontifex maximus Augustus.

II. Vorderseite, Kopfstück des rechten Frieses.

(Tafel VII rechts und Fig. 35, 36.)

Wir bleiben beim rechten Fries und ergänzen ihn durch das vordere Schluss- oder Kopfstück, rechts vom Eingang des Altarhofes. Da haben wir das Glück, der einzigen hier erhaltenen Platte XIX ihren Platz unmittelbar neben dem Eckpilaster anweisen zu können.[1]) Unschwer erkennt man auch im Lichtbild den geraden Plattenabschluss oben, links und rechts. In Fig. 15, welche Rankenfeld, Mäander und die erhaltene Friesplatte zusammengezeichnet darstellt, ist dies sichtbar. Oben beginnt schon der Reliefgrund sich vorzuwölben; aber, wie gewöhnlich, hat man weggeschlagen, was zu sehr aus der Fläche, der das Relief eingefügt werden sollte, herausgieng, auch den Ergänzungen zuliebe, die hier mit Architektur und Bäumen hoch hinaufreichen (Fig. 35). Oben links fehlt die ganze Ecke, und in die Stuckergänzung hat man ein Stück Marmorrelief eingefügt, das weder hierher noch überhaupt zur Ara Pacis gehört, auch nicht antik, doch einigermaßen im Stil gehalten ist. Links ist wieder eine gerade Grenzlinie, die Gewand, Horn, Arm, Knie und Handgelenk nicht zufällig so gerade durchschneiden kann.[2]) Unten ist im Inneren wiederum wahrscheinlich ein Theil der Plattensohle erhalten, außen aber keine Gerade zu spüren. Der tiefste Punkt, wo Altes kenntlich ist, liegt unter dem rechten Fuß des rechts stehenden Mannes; vielleicht ist sogar ein Stückchen des Plattenrandes unter dem Fuß erhalten. Der linke Stierfuß (rechts in Fig. 36) und das rechte Knie des Knienden 3, auch der linke Fuß *f* in Fig. 36 stehen alle nahezu auf gleicher Horizontale. Über dem Fuß des Pfeifers beträgt die Höhe des Antiken 1·48^{m}, so dass nur 0·07^{m} fehlen. Rechts endlich ließ sich die Grenze der Platte, welche durch die Composition selbst schon ungefähr angezeigt wurde, durch Abklopfen von ein wenig über den Marmor gelegtem Stuck am modernen Altar feststellen, und zwar als 0·04^{m} breiter, senkrechter Streif zwischen Fuge (?) rechts und gerader Linie

[1]) Abgebildet gleichwie das Gegenstück, Platte II: *Monum. ined.* XI Taf. XXXVI, ohne den Marskopf, und an den Grenzen, namentlich unten, undeutlich.

[2]) Das wird bestätigt werden durch die Einfügung des behelmten Kopfes (Taf. VIII), neben welchem die Fuge gewiss ist.



Fig. 35 Friesplatte XIX mit moderner Stuckergänzung (Pilaster alt).

links. Dieser Streif ist augenscheinlich durch Abhacken des $0{\cdot}03^{m}$ breiten Plattenrandes entstanden.[1]) Wenn rechts wirklich antike Fuge ist, müsste der Block

[1]) Wahrscheinlich ist derselbe Streif auch weiterhin unter der modernen Verkleisterung noch vorhanden.

am rechten Ende weiter einwärts diagonal geschnitten sein. Da das wegen der Blöcke III und XIV[1]) nicht wahrscheinlich ist, wird man bis auf weiteres, d. h. bis die Reliefs werden aus der Wand genommen sein, lieber annehmen, dass ein Pilasterstück abgesägt ist.

Dargestellt sieht man zunächst drei aufrechte Männer, alle drei bekränzt, also zum Zuge gehörig; zwei von ihnen, die sich anblicken, sind Lictoren; bei dem linken, dessen Aussehen älter ist als aller sonst erhaltenen Lictorenköpfe, wird ein großes, bei dem andern nur ein kleines Stück der Fasces auf der linken Schulter sichtbar. In dem dritten Mann, der offenbar die Darstellung rechts abschloss, hatte v. Duhn richtig den Pfeifer erkannt. An beiden Flöten, die er wie sein vertrautes Instrument in den Händen hält, sind die Mundstücke noch zum Theil erhalten, an jeder ferner zwei Löcher in gleichem Abstand kenntlich. Auch er hat den Ring am fünften Finger der Linken. Sein Aussehen ist noch wesentlich verschieden, mehr bürgerlich vornehm als das der typischen Opferpfeifer späterer Zeit. Er mag uns noch an die *tibicines* der Republik erinnern. Von andern Figuren ist über dem Nacken des Stieres etwas Gewand zu sehen, aber zu undeutlich, um von hier aus bestimmte Figuren scheiden, geschweige denn erkennen zu können. Doch ist ein Hauptstück dieses Bildes, der Opferstier, in der typischen Haltung des Augenblicks, wo der Beilschlag auf den Nacken niederfahren soll, so bezeichnend, dass damit weitere Anhaltspunkte gegeben sind.[2]) Zwei Opferknechte, *victimarii*, auch sie in typischer Haltung, sind bemüht, den Stier zu zwingen, dass er den Nacken dem Streiche darbietet. Dem zur Rechten fehlt nur der linke Unterarm (richtig ergänzt), linkes Unterbein (plump und zu tief hinabgehend ergänzt und wieder geborsten), Theile des rechten Beines und der rechte Fuß mit einem Theil des Unterbeines. An Horn und Schnauze hält er den Stier fest; einer gewissen ängstlichen Zurückhaltung und dem gespannt aufwärts gerichteten Blick fühlt man den augenblicklich drohenden Schlag an. Von



Fig. 36 Theil der Platte XIX.

[1]) Vgl. S. 66 Anm. 1.

[2]) Eine gute Parallele bietet trotz vielfacher Ergänzung ein späterer Zeit angehöriges Relief, gleichfalls einst in Villa Medici, jetzt in Florenz, Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz 147, Bartoli, Admiranda Taf. 10. Stiere hat wohl jeder in den beiden mächtigen Thieren der Kopfstücke II und XIX gesehen; aber die Arvalen haben, nach dem S. 5 angeführten Zeugnis, am Altar der Pax jedesmal eine Kuh geopfert.

dem andern, der diesem gegenüber kniete, sind ganz nahe beieinander die rechte Hand, darüber ein Knie und über diesem der linke Unterarm bis zum Handgelenk sichtbar.[1]) Die Rechte hält das namentlich von Tempelfriesen her wohlbekannte Schlächtermesser, *culter*, von dessen Schneide die untere Ecke abgebrochen ist, mit der Rechten gegen den Hals des Stieres, und die Linke muss die Spitze noch fester gegen die Haut des Thieres gedrückt haben, damit dieses den Kopf nicht seitwärts bewegen könne. In dem kleinen Relieftheil unter dem Stierkopf treffen so vielerlei Theile von verschiedenen Figuren zusammen, dass es jetzt, wo das Obere fehlt, nicht leicht ist, jeden sogleich richtig zu verstehen. Zur Aufklärung dient daher die umstehende Skizze (Fig. 36), deren beigeschriebene Buchstaben kaum nöthig waren, um die Reste des linken Opferknechtes zu finden. Zwischen dem rechten Bein des Stieres und dessen linkem Fuß wird ein beschuhter Fuß in Draufsicht und ein Stück des Beines *f* in sehr ausgesprochener Bewegung sichtbar, leicht kenntlich als das des Schlächters, der, wie in ähnlichen Darstellungen, hinter dem Kopfe des Stieres, ihm zugewandt stehend, zurücktritt, um das Beil zum Schlage zu erheben. Von ihm ist sonst nichts erhalten; nur die Falten, die über dem rechten Horn sichtbar sind, müssen dem um die Hüften geschürzten Gewand des Schlächters gehören.

Es besteht ein starker Contrast zwischen diesem Bilde, soweit wir es bis jetzt betrachtet haben, und den Zügen der Seitenfriese. Die in der Hauptsache durch die ganze Länge des rechten Frieses gleichmäßig fortgehende Bewegung ist hier zum Stillstand gekommen. Dass es sich darum handelt, ein Opfer zu bringen, war in dem Festzuge selbst kaum deutlich geworden, außer an den zwei Camillen des linken, dem Beilträger des rechten Zuges. Hier im Kopfstück erst findet sich das Opferthier, und der Stier bildet den Mittelpunkt, den alle Dargestellten, die wir gesehen, umgeben, alle ihm zugekehrt und die meisten mit Blick und Thun auf ihn gerichtet. Das Opfer kann nicht außerhalb, sondern muss drinnen im Heiligthum gebracht werden, das ist selbstverständlich. Also muss zwischen dieser Scene hier und dem vordersten Theile des rechten Zuges die Grenze zwischen draußen und drinnen liegen, mag sie nun bloß gedacht oder auch bildlich dargestellt oder angedeutet gewesen sein. In dem Bilde der Opferung ist da, wo sich diese Andeutung finden müsste, nämlich rechts, kein Platz dafür: bis zur Schulter hat der Pfeifer dicht am Plattenrand gestanden. Neben seinem Nacken, rechts, über seinem Kopf und zwischen den Köpfen der Lictoren ist glatter Grund, keine Spur irgendeines Bauwerkes.

[1]) Vgl. *d*, *g* und *e* in Fig. 36. Das sichtbare Knie ist natürlich das linke.

Was war nun aber links in unserem Kopfstück dargestellt? Die Platte misst von dem Plattenrande bis zum linken Abschnitt 1·18^{m}. Darüber musste der Popa mit nach links zurückgelehntem Oberkörper und gehobenem Beil noch um einiges hinausreichen und mehr noch der kniende *cultrarius*. Dessen Ausdehnung dürfen wir gleich der des andern setzen, also noch etwa 0·53^{m}. So bleiben hinter diesem 0·72^{m} noch leer. Aber auch über dem links Knienden bleibt noch Raum zu füllen. Allerdings haben wir auch noch nicht alle Figurentheile ins Auge gefasst, die in Fig. 36 markiert sind. Der Zipfel rechts neben dem Fuß *f* muss dem Gewande des einen Lictors gehören, es bleibt aber noch ein anderer Zipfel zwischen Stier- und Menschenbein und *a*, *b*, ein rechtes und ein vorgesetztes linkes Bein mit Gewand von einer nach rechts gewandten Figur, die oben zwischen dem beilschwingenden Schlächter und dem Lictor emporgeragt haben muss. Ihr wird auch, wie unten der Zipfel, so oben ein Theil der Faltenmasse über dem Stier angehören. Es wäre vermessen, aus diesen Theilen die Figur bestimmen zu wollen; aber eines lässt sich schon mit aller Gewissheit sagen, so unerklärlich es zunächst scheinen mag: das Gewand, welches vor und hinter den Beinen der zweifelsohne männlichen Figur sichtbar wird, ist zwar ein mantelartig umgeworfenes, aber es ist keine Toga, weil bei dieser mit absoluter Nothwendigkeit der linke Zipfel einwärts des linken Beines hängen müsste, statt auswärts. Davon kann sich jeder, dem die Togatracht nicht ohnehin geläufig ist, an unserem Fries leicht überzeugen. Hoffen wir, der Lösung der Schwierigkeit, die in diesem Gewande liegt, näher zu kommen, indem wir zuvörderst das Kopfstück des linken Wandfrieses betrachten. Bei der in den Gegenstücken einer Frontseite herrschenden Symmetrie dürfen wir erwarten, dort Ähnliches zu finden.

12. Vorderseite, Kopfstück des linken Frieses.

(Tafel VII links und Fig. 37.)

Noch deutlicher als bei dem andern sind an diesem Kopfstück die Plattengrenzen an drei Seiten kenntlich, links, oben und rechts, und an der vierten kann die Horizontale unter den Füßen der Figuren von dem ganz erhaltenen linken Fuß des Beilträgers aus mit Sicherheit gezogen werden.[1] Dieser Fuß tritt, weil fast 0·15^{m} vom Reliefgrunde vorspringend, scheinbar aber nicht wirklich über die linke Plattengrenze hinaus. Diese läuft in einer fast ununterbrochener Geraden bis

[1]) Diese Platte ist ziemlich frei, namentlich in der Gestalt der vorderen Figur, gezeichnet bei Pirro Ligorio (s. S. 7, 1 und 95, 1) Cap. CXXIV. Die Platte *Mon. ined.* XI Taf. XXXVI.



Fig. 37 Friesplatte II mit moderner Stuckergänzung.

zu dem horizontalen Wulst hinauf, welcher über der dritten Ziegelreihe den First des Gebäudes bildet. Alles darüber Liegende ist moderne Stuckarbeit. Aber nur bis zum sichtbaren Bruch im drittletzten Deckziegel rechts ist dieser First von Marmor

und alt; von da geht die Grenze zwischen antikem Marmor und modernem Stuck in unregelmäßiger Linie fast senkrecht durch Dach, Gesims und Gebälk, danach hinter dem (modernen) Capitäl schräg abwärts, dann horizontal durch die Quaderfuge nach rechts und nun weniger regelmäßig als an der linken Seite, aber doch im ganzen gerade senkrecht links neben der Säule hinab bis zur Basis, von da wieder nach links bis zur ersten Säule und hinter dem Bein abwärts. Ergänzt man unter dem linken Fuß des Beilträgers die Fußplatte 0·03 m hoch, so beträgt die Höhe 1·51 m, so dass 0·04 m für den über dem First ausspringenden Plattenrand bleiben. Die Breite der Platte beträgt 1·275 m. Rechts muss die Darstellung sich auf einer andern Platte fortgesetzt haben. Denn, ganz abgesehen davon, dass ein überlieferter Bestandtheil, den wir weiterhin kennen lernen werden, nur auf dieser zweiten Platte Platz gefunden haben kann, ist es selbstverständlich, dass der Fries vor dem Mittelpilaster nicht mit einer solchen leeren Quaderwand aufgehört haben kann. Wenn aber mehr als zwei Platten für das Kopfstück von 2·43 m Breite kaum anzunehmen sind, so wird man geneigt sein, zu denken, die Plattenfuge links sei die linke Grenze dieses Friestheiles, und nur der Plattenrand sei, zwecks moderner Ergänzung des Reliefs, abgeschlagen.[1] Zwar durchschneidet diese Fuge den Stierleib, aber der Stier bekommt, je weiter nach rechts, desto mehr körperliche Rundung, an der Fuge dagegen ist er noch so flach, dass er fast im Grunde verschwindet. Er würde hier, vom Eckpilaster durchschnitten, gleichsam hinter diesem hervorzukommen scheinen; und dafür wären Beispiele aus alter Kunst unschwer beizubringen. Wie sehr wird diese Annahme aber auch dadurch unterstützt, dass Beil, Ellbogen und Fuß des *popa* sämmtlich hart bis an jene Grenze gehen. Und doch könnte es höchstens die ursprüngliche, später preisgegebene Absicht gewesen sein, diese Composition links so zu beschneiden. Platte III (s. Fig. 22), deren erhaltene Figurenseite vom linken Wandfries bis zum Eckpilaster reichte, gieng, wie oben S. 41 dargelegt wurde, bis an die Frontseite durch. Ihre Kurzseite enthielt also neben dem Eckpilaster auch von dem linken Kopfstück noch 0·41 m. Das reicht gerade noch aus, um den Körper des Stieres ganz zu machen, und gegenüber dem Figurengedränge auf dem rechten Kopfstück wird man kaum zweifeln, hier, diesseits des Stieres, eben weil er hier so flach gehalten ist, noch weitere Geleitsmänner anzusetzen. Müssen wir

[1] Dem ist allerdings schon der Umstand nicht günstig, dass am Original wohl auf dem Stierleib, aber nicht auf dem Grunde an der Fuge entlang eine Spur von Reliefverhebung zu fühlen ist. Wäre das die Vorwölbung zum Plattenrande, so müsste sie auf dem Reliefgrunde schon weiter einwärts zu spüren sein. Es wird also vielmehr vom Contour der nächsten Figur sein.

doch neben zweien der Opferdiener, die wir hier gleichwie auf der rechten Seite (Fig. 35) wiederfinden, nämlich dem *popa* mit dem Beil und dem *victimarius*, auch den dritten, den *cultrarius*, wiederzusehen erwarten, dazu vielleicht den Pfeifer, hier blasend. Damit würde noch augenfälliger, was jedesfalls auch so schon einleuchtet, dass nämlich die Composition dieses Kopfstückes durchaus nicht so gegensätzlich zu derjenigen des Seitenfrieses componiert ist, wie diejenige des rechten. Im linken sehen wir vielmehr den Festzug selbst sich noch fortsetzen und den fehlenden Abschluss erhalten.

Der Stier[1]) trägt noch seinen Processionsschmuck: die mit Palmetten und Rosen geschmückte Króne, die zwischen den Hörnern mit zwei kurzen Binden, *vittae*, vorn und hinten (hier nicht sichtbar) an den querlaufenden Hauptbinden befestigt ist, welche, vor und hinter den Hörnern gedoppelt, dann geeint, an beiden Seiten (sichtbar nur an der rechten) vor den Ohren lang herabhängen. Dem Stier fehlt auch nicht der geschmückte Leibgurt, der besonders auf den Forumschranken so gut zu sehen, aber auch sonst nicht selten ist. Hier sieht man das eine Ende neben dem rechten Beine des *popa* herabhängen.

Von den zwei Opferdienern ist der *popa* sichtlich der vornehmere, wie denn auch seine Aufgabe unmittelbarer zum Opfer gehört. Ist er von dem priesterlichen Träger des mehr symbolischen Beiles im rechten Zuge gar sehr als untergeordneter Diener verschieden, so unterscheidet er sich anderseits doch auch von dem *victimarius*, dem er die Führung des Opferthiers ganz überlässt, während er selbst kraftbewusst in ruhig würdiger Haltung und doch in schlichter Natürlichkeit neben dem Stier schreitet, das Beil an der Schulter, den rechten Arm (plump ergänzt bis an die zum Theil erhaltene Hand) hängen lassend.[2]) Hüftenschurz und Schuhe hat er gleich dem Führer des Thieres. Wie dieser den Stier hält, ist nicht ganz klar, da der linke Unterarm, welcher im rechten Winkel gebogen zum Maul des Thieres hingieng, wie auch das Maul des Thieres abgebrochen ist.[3]) Es scheint kaum möglich, dass die Linke auch hier das Thier in den Nüstern packte. Aber auch von einem Kopfzaum, wie er regelmäßig zur Führung der Opferstiere im Relief der Trajanssäule dient, ist hier nichts zu sehen. Das

[1]) Ihm fehlt der rechte Vorderfuß und der linke mit halbem Unterbein, beides plump ergänzt, ferner das rechte Horn und Theil des rechten Ohres, deren Ergänzungen abgefallen sind; ferner wenig am linken Ohr und Hals und Nacken, mehr an Schnauze und Maul.

[2]) Ergänzt auch der rechte Fuß mit dem ganzen stilwidrig ergänzten Fußboden.

[3]) Ein Eisen im Bruch des Stierkopfes, zwei Bohrlöcher im Leibe des Victimarius zeugen noch von der wiederverschwundenen Ergänzung. Ergänzt ist auch sein linkes Bein vorn bis zum Gewand, hinten nur bis ober der Wade, endlich sein ganzes Gesicht mit Vorderkopf.

starke Ausschreiten des Mannes steht in Widerspruch mit dem gemäßigten Tempo, in welchem sich der ganze Festzug fortbewegt und das von dem Schlächter nicht verlassen wird. Auch der Stier veranlasst die lebhaftere Bewegung seines Führers nicht, da er ruhig und willig weitergeht. Fehlt die innere Motivierung hierfür, so werden wir wenigstens eine äußere darin erkennen dürfen, dass der Künstler diese am meisten hervortretende Figur in ihrer Gesammtbewegung der ihr entsprechenden Figur des sein Beil erhebenden Opferschlächters an der rechten Seite angleichen wollte. Dieser muss nämlich, wie andere Darstellungen zeigen, jenem analog bewegt gewesen sein, und dass er es wirklich war, zeigt uns sein allein erhaltenes linkes Bein *f* in Fig. 36.

Hinter den Figuren des Stieres und seiner Begleiter sehen wir nun den ganzen Grund von einem Gebäude eingenommen, dem gegenüber im rechten Kopfstück, wie bereits gesagt wurde, nichts Bauliches entspricht. Umgekehrt fand sich vorn am Ende des linken Zuges kein architektonischer Abschluss, wie wir ihn vorn am Ende des rechten Zuges vorauszusetzen Grund hatten (S. 103).

Das Gebäude im linken Fries der Thürseite (Fig. 37) ist zu einem Viersäuler ergänzt mit Compositcapitälen und einer winzigen, kaum erkennbaren Thür, die sich seltsam ausnimmt über der hohen und breiten Treppe. Um diese ganze tempelartige Front herzustellen, musste das Dach um mehr als das Doppelte erhöht werden. Ein Dach, so niedrig wie das antike, ließ sich überhaupt nicht zu einer Giebelfront ausgestalten, da der First noch oberhalb der thürlosen, glatten Quaderwand gestanden haben würde. Bestenfalls hätte eine Säule die Mitte einnehmen können, aber nicht eine Thür. Das Gebäude hat sonst ähnliches Maß, wie der Marstempel am linken Friesschluss; aber wieviel höher ragt dessen Dach, obgleich die Säulenweiten dort nur halb so groß sind, wie hier die erste zwischen Eck- und zweiter Säule; und wenn hier auch die Säulen modern sind, so ist doch die Quaderfläche zwischen beiden antik. Aber standen an der Front dieses Gebäudes wirklich Säulen? Über dem Nacken des Stieres ist (auch auf der Monumententafel wiedergegeben) ein Capitäl sichtbar, wenn auch nur eingeritzt, nicht in wirklichem Relief. Dies Capitäl ist aber korinthisierend und nicht von einer Säule, sondern von einem Pilaster. Übersehen aber ist in der Duhn'schen Abbildung, dass auf dem hohen Sockel, über der steigenden Herzblattwelle mit Deckplatte zwischen den Beinen des *victimarius* zwei attische Basen, 0·14 m voneinander entfernt, wie jenes Capitäl eingraviert sind. Ihre Capitäle können ebensowenig sichtbar sein, wie die Base des sichtbaren Capitäls. Die am weitesten rechts liegende Basis ist noch nicht an der Ecke des Gebäudes. Diese muss von

Anfang an ebenda gewesen sein, wo sie jetzt vom Ergänzer angebracht ist. Die Säule, die jetzt als Ecksäule in stärkerem Relief dasteht, ist freilich ganz modern, ebenso wie der Sockel unter und die Giebelecke über ihr. Aber am Dache lässt sich die Ecke nachweisen. Das Dach springt nämlich, soweit antik, je weiter rechts, desto mehr aus dem Reliefgrund heraus, nicht in einer Geraden, sondern in einer Curve. Wie am Matertempel, macht die Quaderwand diese Herausbewegung nicht mit. Ebensowenig der First, und hier ist dies perspectivische Kunststück noch augenfälliger. Der Vorsprung des Gebälkes vor der überall in derselben Ebene liegenden Quaderwand beträgt an der Grenze des Antiken $0{\cdot}11^{m}$, und das Gesims springt noch erheblich weiter vor. Es liegt auf der Hand, dass dies nicht constante, sondern progressive Vortreten ungefähr über der gegenwärtigen Säule sein Ende haben musste, weil $0{\cdot}15^{m}$ ungefähr das Maximum der Reliefhebung ist, und dass es unmöglich bis zum Ende der Quaderwand so weitergehen konnte. Ein anderer Beweis, dass die moderne Säule wirklich die vom Künstler gedachte Ecke bezeichnet, liegt in der Vertheilung der senkrechten Fugen der Quaderwand. Diese theilen nämlich rechts von der Säule die ungeraden Schichten (1, 3, 5, 7 u. s. w.), links die geraden (2, 4, 6, 8 u. s. w.), wogegen die geraden rechts und die ungeraden links ungetheilt sind. Dies kann nur eine bewusste oder unbewusste Wiedergabe wechselnder Einbindung zweier an einer Ecke zusammenstoßenden Wände sein. Endlich war ein leises Vortreten beider Flächen gegen die Säule am Original dem Auge sichtbar, der tastenden Hand fühlbar.

Die Ecke steht also fest. An der Ecke kann aber eine Säule nicht gestanden haben, sondern auch nur, wie weiterhin an der Wand, ein Pilaster, und völlig gewiss ist ferner nach allem Gesagten, dass dieser Eckpilaster nicht, wie man es in andern Beispielen[1]) sieht, eine Säule vor sich stehen hatte. Leider ließ sich die Stucksäule nicht entfernen; aber an drei verschiedenen Stellen konnte durch Spiegelung und Tastung mit einem feinen Messer festgestellt werden, dass die moderne Säule einen flach eingeschnittenen Canal deckt, der zwar innen hell weiß erscheint, aber als moderne Arbeit ohnegleichen unter den übrigen Verunstaltungen des Ergänzers dastehen würde. Man wird also, bis einmal diese Reliefs von ihren unwürdigen Ergänzungen befreit sein werden, annehmen

[1]) Man vergleiche z. B. das Hadrianische Relief mit dem Venus-Romatempel, Röm. Mitth. 1895 Taf. V oder Petersen, Vom alten Rom[2] Fig. 41, wo sowohl der Eckpilaster als auch die Ecksäule davor wiedergegeben ist; oder auf dem M. Aurelischen Relief, Bartoli, Admiranda 17 und 29, Vom alten Rom Fig. 12, wo der Pilaster allerdings nicht so deutlich ist wie am Original

müssen, dass, ähnlich wie die Capitäle (S. 13) und wahrscheinlich sogar die vier ganzen Pilaster neben dem Bilde der Pax, auch hier der kleine Pilaster besonders gearbeitet und eingelegt worden sei. Dies hier nicht wegen Materialersparnis, sondern vermuthlich deshalb, weil man diesen Pilaster zuerst auch nur eingezeichnet hatte, wie das eine Capitäl und die zwei Basen, dann aber erkannte, dass die Ecke eine mehr körperliche Bildung des Pilasters verlange.

Das Ergebnis dieser prüfenden Betrachtung ist also, dass die Opferdiener mit dem Stier, welche die Spitze des Festzuges bilden, zuletzt an der Seite des im Bilde vor uns stehenden Gebäudes entlang ziehen, und dass sie soeben darum umbiegen zu wollen scheinen. Was für ein Gebäude das sein muss, scheint sich von selbst zu verstehen. Doch bevor das Selbstverständliche ausgesprochen wird, wollen wir uns auch von anderer Seite darauf führen lassen.

13. Beiden Kopfstücken Gemeinsames. Götter.

(Tafel VII, I und XIX, Tafel VIII und Fig. 38.)

Vergleichen wir zunächst, was von beiden Kopfstücken links und rechts des Einganges zum Altarhof vom Eckpilaster her erhalten oder nach sicheren Spuren zu ergänzen war. Wir haben als fehlend und erhalten anzusetzen:

	links		rechts	
fehlt von Platte III	$0{\cdot}41^{\mathrm{m}}$	Platte XIX	$1{\cdot}17^{\mathrm{m}}$	
„ II	$1{\cdot}275^{\mathrm{m}}$	„ XX	[$0{\cdot}53^{\mathrm{m}}$	kniender Victimarius]
fehlt[1]) „ I	$0{\cdot}745^{\mathrm{m}}$	„ XX	$0{\cdot}73^{\mathrm{m}}$	fehlend
Im ganzen	$2{\cdot}43^{\mathrm{m}}$		$2{\cdot}43^{\mathrm{m}}$.	

Der noch zu füllende Rest in den beiden Friestheilen ist überraschend gleich; aber wir dürfen nicht den Unterschied übersehen, dass vor diesem Schlusstheil links eine leere, nur durch die Quaderwand gefüllte Fläche von $0{\cdot}25^{\mathrm{m}}$ Ausdehnung steht, während rechts die letzten $0{\cdot}53^{\mathrm{m}}$ nicht nur unten durch den knienden Victimarius, sondern auch oben durch den Popa und eine andere stehende Figur völlig ausgefüllt waren. Diese Verschiedenheit wird sich aus der Darstellung selbst erklären müssen.

Über den Inhalt der letzten noch leeren $0{\cdot}73^{\mathrm{m}}$ können wir nun aus den schon betrachteten Theilen nur eine Vermuthung ableiten: der leere Raum an dem linken Kopfstück nämlich bestätigt die Erwartung, welche schon durch die

[1]) Bis auf den Kopf des Gottes, der auch rechts Bruch, nicht Fugenschnitt hat.

Abkehr der auf Platte XIX um den Stier Versammelten geweckt wird, dass, was auch immer am inneren letzten Ende der beiden Kopfstücke, also am Ende der ganzen Züge stand, von diesen abgesondert sein sollte.

Zum Glück sind wir nicht aufs Rathen angewiesen, sondern es haben sich zwei kleine, aber bedeutungsvolle Stücke gefunden, die nur hier ihren Platz gehabt haben können; und doppelt günstig hat der Zufall es gefügt, dass jedem der beiden Bilder eines dieser Stücke angehört, dem sie auf unseren Tafeln eingefügt sind.[1]) Es sind zwei Götterköpfe, der eine in flachem, der andere in hohem Relief, der eine nach links, der andere nach rechts gekehrt, beide aus carrarischem Marmor,[2]) beide von gleicher, und zwar der zum Höhenmaße unseres Frieses passenden Größe, beide auch mit einem Theil des sich vorwölbenden Plattenrandes darüber, beide von einer den Köpfen des Frieses gleichwertigen Arbeit, beide endlich aus Palazzo Fiano stammend. Inwieweit sie stilverschieden scheinen, und wie das zu erklären, wird später zur Sprache kommen, und selbst diese Verschiedenheit wird die Zugehörigkeit zur Ara Pacis bestätigen. Größer als auf Tafel VII ist der eine auf Tafel VIII, der andere in Fig. 38 wiedergegeben.



Fig. 38 Kopf des Bonus Eventus.

Dass diese Köpfe nicht sterblichen Theilnehmern am Festzuge angehören, braucht nicht lange bewiesen zu werden; Bart und Helm des einen, dazu das kurze Gelock seines Haares; am andern die langen Locken im Nacken und in den Schläfen, wonach sie über der Stirn, wie an Alexanderköpfen, ergänzt werden müssen; ferner das Füllhorn im linken Arm, von dem ein unverkennbarer

[1]) Vgl. was darüber schon oben S. 9 gesagt wurde, wo auch die erste Veröffentlichung und Besprechung angeführt ist.

[2]) Vgl. S. 13. Ein italienischer Steinmetz, dem ich die glimmerige Bruchfläche des Kopfes des Bonus Eventus zeigte, nannte diese Art *cipollino* (wie ja gewöhnlich der graugrüne Marmor von Karystos genannt wird) und sagte, dass dieselbe in Carrara vorkäme.

Rest da ist; all das thut unwidersprechlich dar, dass wir hier Götter vor uns haben, Mars und Bonus Eventus. Beide aufrecht stehend, da sie die volle Plattenhöhe erreichen, können sie nur dem kommenden Festzuge entgegenblickend oder der beginnenden Opferhandlung zuschauend gedacht werden: Bonus Eventus nach links gewandt dem linken, Mars rechtshin dem rechten Zuge zugekehrt. Als ich diese Köpfe zum erstenmale bekannt machte, erinnerte ich, um gerade ihre Anwesenheit zu erklären, daran, dass beide im Campus Martius, an dessen Grenze die Ara Pacis stand, Cultusstätten besaßen. Seitdem haben wir gelernt, dass eben dieser bärtige Mars der *Ultor* ist, und nun verlangt neben und vor der localen Beziehung die persönliche der Götter zu Augustus zur Geltung zu kommen. Der Gott, dessen am Processionsweg gelegener Tempel am hinteren Ende des linken Zuges sichtbar gemacht war, ist hier leibhaftig erschienen, um dem rechten Zuge entgegenzusehen, weil an dessen Spitze Augustus selber schreitet, der ihm seinen Tempel geweiht hatte.

Wie nun aber? Unmittelbar hinter dem Marskopfe ist Plattenfuge, und zwar ohne Plattenrand. Das Stück gehört also nicht zu der fehlenden letzten Platte XX, sondern an das Ende der vorhergehenden, neben dieselbe Fuge, die weiter unten die Arme des zweiten knienden *cultrarius* und ohne Zweifel auch den Popa mit gehobenem Beile durchschnitt. Ist es möglich, dass der Gott hier zwischen diesen Menschen stand? Es ist nicht nur möglich, sondern gewiss, und die Schwierigkeit, ihm hier Platz zu machen, und die andere Schwierigkeit, welche sich an derselben Stelle früher erhob, zwei nach rechts gewandte Beine mit langem Gewande, das doch keine Toga war, zu erklären, heben sich gegenseitig auf. Jene Beine sind eben die Beine des Mars, und das lange Gewand darum ist ganz dasselbe, welches der Mars in der Mitte seines Giebelfeldes trägt (Taf. III), und damit wird es nun gewiss, dass auch unten links Plattenfuge ist. Er steht nun auch selbstverständlich nicht vor, sondern hinter dem Stierschlächter, und jetzt verstehen wir auch, weshalb, soviel wir noch zu erkennen vermögen, alle im Bilde dargestellten Menschen von ihm wegsehen. Diese schon früher bemerkte Absonderung [1]) soll die Unsichtbarkeit des Gottes für die sonst so nahen Sterblichen dem Beschauer gleichsam anschaulich machen. Das berühmte Vorbild dafür gab der Ostfries des Parthenon. Ähnlich, aber nicht ganz gleich, werden wir die Sache im linken Kopfstück finden. In römischen Kaiserreliefs sehen wir bald die Götter mit dem Kaiser in unmittelbaren Contact treten, also jene diesem natürlich nicht unsichtbar; bald sind, wo

[1]) Schon Röm. Mitth. 1895 S. 142 wurde das bemerkt und auf den Parthenon hingewiesen.

der Kaiser mit Sterblichen zu thun hat, die Götter im Hintergrund unsichtbar zu denken.

Wenn nun Mars, allerdings als der vorderste der Götter,[1]) noch auf Platte XIX steht, so bleiben für andere Götter zwar unten, wo der *cultrarius* kniet und höher noch der *popa* aufragt, weniger, oben aber noch 1·26 m frei; denn man wird Mars von den andern nicht abgetrennt haben und konnte, wie ihn, auch noch einige Götter nur im oberen Theil sichtbar werden lassen. Welche, das bleibt zwar bis auf weiteres der Vermuthung anheimgestellt, aber es darf ausgesprochen werden, dass neben Mars Venus, die Ahnmutter des Julischen Hauses nicht gefehlt haben wird, ebensowenig dessen besondere Schützer Apollo und Diana. Fügen wir noch die capitolinische Trias, Juppiter, Juno und Minerva hinzu, so wären das vielleicht schon zu viele für den Raum. Ceres, auch Mercur könnten im linken Kopfstück, wo geringerer Raum war, neben Bonus Eventus gestanden haben. Aber bei dieser Erwägung dürfen wir nicht das einzige positive Hilfsmittel außerachtlassen, die Neronischen Münzen,[2]) auf welchen, sogar mit der Beischrift *Ara Pacis*, ein Bauwerk abgebildet ist, das wirklich der Thürfront der Ara Pacis in den Hauptsachen gleicht, wie das schon oben gesagt ist. Über die Münzen wird im Anhang Kubitschek handeln, hier ist nur in Kürze darzulegen, was sich aus ihnen für den Fries ergibt.

Sie lassen in dem oberen Wandtheil jener Gebäudefront je eine gegen die Mitte gekehrte sitzende Figur sehen, die eine als Göttin Roma rechts, die andere links als Pax deutlich zu erkennen. Können wir glauben, dass der Stempelschneider, genöthigt, sich auf das Wesentlichste zu beschränken, auch hiermit die Hauptsache der beiden Friesbilder wiedergegeben habe? Das ist nicht wohl möglich. Vielmehr ist es augenscheinlich, dass er sich die Sache ganz willkürlich zurechtgemacht hat. Unwidersprechlich geht das schon daraus hervor, dass er beide Göttinnen gegen die Thür, nach innen gekehrt sitzen lässt. Umkehr des Stempelbildes gibt dafür keine Entschuldigung ab. In Wirklichkeit müssten sie ja nach außen gegen die Festzüge gekehrt gesessen haben. Auch das kann un-

[1]) Als äußerster ist er in flachem Relief gehalten; die nächste Gottheit links, vermuthlich Venus, wird dann höheres Relief gehabt haben. Der Bonus Eventus, dessen Kopf beiderseits Bruchflächen hat, ist, eben seines hohen Reliefs wegen, wohl nicht die äußerste Figur der andern Seite gewesen. Der Platz auf der Tafel VII ist ihm mehr aus äußerlicher Rücksicht gegeben.

[2]) Vgl. oben S. 10 und Cohen, *Monnaies*, Nero 27. Abgebildet von Gardthausen, Augustus I S. 861. Ein ähnliches Bild, aber nicht ohne wesentliche Abweichungen zeigt die Domitianische Münze, von Cohen n. 338 beschrieben mit den Worten „*grand autel surmonté de palmettes et élevé sur quatre marches; de chaque côté un prêtre voilé de face tenant une patère; aux deux côtés, separés par une porte à deux battants, quatre basreliefs représentants une figure debout devant une assise.*"

möglich am Original gewesen sein, dass Pax der Roma gleichwertig und gegenüber saß. Denn sie ist nur durch Roma und Augustus da. Schon darum kann sie am Fries nicht von Roma getrennt gewesen sein. Aber auch darum nicht, weil keine von beiden in dem Kopfstück des rechten Frieses gefehlt haben kann: Pax nicht, weil hier schon das Opfer geschlachtet wird, das ihr oder um ihretwillen gebracht wird; Roma nicht, weil im rechten Zuge Augustus naht. Den triumphierend oder sonst seinen Einzug haltenden Kaiser pflegt Roma zu begrüßen, auch in späteren Zeiten; wieviel mehr also den Augustus, mit dem sie im Cultus verbunden war. Welcher Widersinn wäre es gewesen, im rechten Kopfstück Roma mit andern Göttern den Augustus erwartend darzustellen, und Pax nach der entgegengesetzten Seite gekehrt im linken! Waren nun aber beide beieinander, dann haben sie gewiss nicht beide gesessen, sondern neben der sitzenden Roma hat Pax gestanden.[1])

Das Einzige also, was man aus diesen Münzbildern entnehmen kann, ist die Anwesenheit beider Göttinnen (falls Roma nicht vorn vor dem rechten Zuge schritt); vielleicht auch das, dass eine von ihnen wenigstens sitzend, drittens dass Roma rechts dargestellt war: für Weiteres sind sie nicht verbindlich.

Wir haben nur noch die in beiden vorderen Friesschlüssen dargestellte oder zu denkende Örtlichkeit miteinander zu vergleichen. Rechts war auch ohne Andeutung, wenn solche nicht am linken Ende oben hinter den Figuren sich fand, aus der Handlung selbst zu entnehmen, dass alle, opfernde Menschen und zuschauende Götter, im Inneren des Altarhofes sich befinden. Wo aber befanden sich die Götter in dem linken Kopfstück? Das Gebäude, um dessen Ecke die Führer des Opferstieres, an der Spitze des Festzuges, soeben umzubiegen im Begriffe stehen, zeigt uns zwei seiner Außenseiten. Die leere Quaderwand, deren Bestimmung, Götter und Menschen zu scheiden, wir jetzt verstehen, wie uns jetzt auch die früher S. 119 nicht ganz erklärliche Wendung des Stierführers verständlich wird, musste wie links auch rechts einen architektonischen Abschluss durch einen Pilaster haben. Unmöglich aber ist es, dass jenseits dessen der Blick ins Innere sich aufgethan habe, und die Götter auch hier schon als im Inneren weilend dargestellt seien. Höchstens an oder in der Thür des Gebäudes könnten sie gestanden haben, und dass darum eine Sitzende hier wenig passend wäre, leuchtet ein. Mehr als irgendwo sonst wird hier verständlich, was früher gesagt wurde, dass linker und

[1]) Wie es heißt, ist auf einer Münze des Vitellius (Cohen 69) mit Beischrift Pax Ger(manici) S. C. dargestellt: Roma sitzend, auf einem Panzer, bietet Vitellius, welcher steht und sich auf einen Schild stützt, eine kleine Victoria dar, und neben Roma steht eine Figur, die als Pax erklärt wird, ob mit Recht, kann ich nicht sagen. Die Darstellung könnte recht wohl von der Ara Pacis herstammen.

rechter Fries sowohl dasselbe als auch Verschiedenes enthalten und deshalb zugleich einander entsprechen und sich ergänzen: Götter hier wie dort, aber nicht dieselben; dieselben Opferdiener und dasselbe Thier, aber in einem andern Zeitpunkt und auch an einem andern Orte, dort schon drinnen am Ziele, hier noch unterwegs draußen.

Draußen? Wo denn? Was für ein Gebäude muss denn das sein, um dessen Ecke der Zug zuletzt umzubiegen hat, und an dessen Eingang die erwartenden Götter stehen? Es kann nur das Friedensheiligthum selbst sein. Seine Dimensionen sind aus dieser unperspectivischen Darstellung natürlich nicht zu entnehmen. Aber es baut sich auf, wie wir den Altarhof vor uns sich erheben sahen: unten ein Sockel, darauf eine Wand, getheilt durch Pilaster, deren korinthisierendes Capitäl ganz ähnlich ist den einzigen, die von dem Augusteischen Denkmal übrig sind, und was das Wichtigste ist, auch an der Front keine Säulen, sondern nur Pilaster. Doch übersehen wir nicht die Unterschiede: nicht das etwa, dass in diesem Bau Pilaster an den Seiten stehen und in größerer Zahl als an unserem Altarbau selbst an den Fronten; aber ein Dach wie dieses, mag es auch niedrig sein, ist doch über den 0·79 ^{m} dicken Marmorwänden unmöglich; auch wird ein Dach, wie Benndorf bemerkt, ausgeschlossen durch die Akroterien, welche nach den Münzbildern unmittelbar auf den Enden der ohne Dach abschließenden Wände stehen. Und wie könnte diese einförmige Außenwand die Gliederung und den Reichthum der Rankenplatten, des Mäanderbandes und des Figurenfrieses wiedergeben sollen?

Wie löst sich der Widerspruch, dass es die Einfriedigung der Ara Pacis, und doch nicht diejenige ist, welche wir kennen lernen? Nun, es muss um den an sich nur kleinen, aber wie ein Schmuckkästchen reich verzierten Bau noch eine zweite Einfriedigung herumgelegt sein. Zunächst zum Schutz dieses Prachtbaues, der, so nahe an die große Hauptverkehrsader der Via Flaminia gelegt, ohne ihn preisgegeben, um nicht zu sagen profaniert erschienen wäre. Für eine solche Einfriedung ist die Schlichtheit des Gebäudes, welches hinter den Begleitern des Stieres sichtbar ist, gerade angemessen. In aller Einfachheit bereitet es aber doch, wie ein Etui, durch seine baulichen Formen auf das von ihm umschlossene Juwel vor. Bemerkenswert ist nun aber das Dach. Zu niedrig für eine Giebelbildung, muss dasselbe sich über dem leeren Wandstück und hinter den Göttern in gleicher Höhe bis ans Ende des Friesstückes erstreckt haben; vermuthlich mit einer Änderung in den Ziegelbahnen über der Ecke. Von dieser ab müssen Gesims und Gebälk nach rechts wieder ebenso zurückgetreten sein, wie sie von

links her sich allmählich herausgebogen hatten. Wie aber haben wir uns ein solches Dach nach innen abgeschlossen zu denken? Nicht hoch, kann es auch nur geringe Breite haben, wenn es, wie natürlich, nach innen so abfällt wie nach außen. Und denken wir uns diese Schutzmauer wie auf zweien, so auf allen vier Seiten um den zierlichen Zehnmeterbau herumgeführt, so können wir kaum anders, als das niedrige Satteldach innen von einer Stützenreihe getragen denken. Also eine Säulenhalle umgab, wie es bei Tempeln etwas Gewöhnliches war, auch das Friedensheiligthum, das zwar durch den quadraten Grundriss und den Mangel der Bedeckung von einem Tempel sich unterschied, Altar und Bild aber ohne Zweifel mit einem solchen gemein hatte (in Fig. 2, 3 eingesetzt).

Von dieser Säulenhalle dürfte ein sehr zierlich gearbeitetes, augenscheinlich augusteisches Capitäl herrühren, das ich früher im Palazzo Fiano photographierte. Danach wird es hier in Fig. 39 abgebildet. Weil nur 0·305 m hoch, passte es nicht für die Aedicula, die wir früher (*Ara Pacis* S. 190) annahmen; die Säulen der umgebenden schlichten Porticus dürfen wir uns wohl niedriger denken als die Pilaster an dem reichverzierten Hauptbau. Das kleinere Capitäl hat mit denen der vier Rankenpilaster des Bildraumes im Inneren gemein die Mittelpalmette mit den Blütenranken darüber, nur diese nach außen gerollt statt nach innen. Ihre Akanthosblätter sind niedriger und, deutlicher als an den größeren Capitälen, einreihig; nur an den vier Ecken stehen zwei hohe Blätter anderer Art.



Fig. 39 Capitäl aus Palazzo Fiano.

Der Abstand der S. 135 f. angegebenen Fundstelle von der Via Flaminia gestattet, der Porticus eine Tiefe von 4·50 m und dem freien Raum zwischen ihr und dem Prachtbau von jederseits 8 m zu geben, so dass die ganze Grundfläche, welche das Heiligthum einnahm, das Maß eines *iugerum* oder Tagwerkes haben konnte.[1]) Nach dem Bilde des linken Kopfstückes möchte man denken, dass der Festzug zuletzt die an der Via Flaminia gelegene Seite der äußeren Einfassung entlang gieng, um dann umbiegend den an der Nordseite gelegenen Eingang zunächst der Porticus, dann des Altarhofes zu erreichen.

Von den beiden Hauptstücken des Heiligthums, Altar und Bild, ist aller-

[1]) Dazu macht Hülsen die sehr willkommene Bemerkung, dass alle Hauptmaße der Ara Pacis, wie sie hier reconstruiert ist, sich unschwer mit römischen Fußmaßen gleichen, was allerdings Verpflichtung

dings nichts sicher nachzuweisen. Einige Ornamentstücke, die aus dem Palazzo Fiano mit den übrigen Resten in das Thermenmuseum überführt worden sind und also dem Funde des Jahres 1859 angehören mögen, rühren vielleicht von nicht näher bestimmbaren Theilen der inneren[1]) oder gar der äußeren Einfassung her, können aber auch einst zur Verzierung des Altars gedient haben. Bis eine Ausgrabung die noch unter der Erde liegenden Reste ans Tageslicht bringt, ist es besser, sich zu bescheiden. Dass ein Bild der Friedensgöttin hinter dem Altar gestanden hat, dürfen wir aus den vier verzierten Pilastern schließen. Diese hoben sich, wie wir sahen, von den übrigen schmucklos glatten Pilastern im Inneren des Altarhofes durch ihre Zierden, vielleicht auch durch etwas stärkeres Hervortreten ab und zeichneten den mittleren Theil der Hinterwand aus, als den einzigen, wo vier Mittelpilaster standen. Dafür ist keine andere Erklärung möglich, als dass in ihrer Mitte das Cultbild stand.

Wie nun eigentlich das Bild der Friedensgöttin selbst aussah, können wir nicht mit Gewissheit sagen. Denn von Augustus an durch das ganze erste Jahrhundert und später noch sind verschiedene Gestaltungen der *Pax* gleichzeitig auf Münzen in Gebrauch. Unter Augustus pflegt ihnen *Pax* oder *Paci perpetuae*, im besonderen auch *Pax Iulia*, später, seit Claudius, meist *Pax Augusta* beigeschrieben zu werden. Die Göttin erscheint am häufigsten stehend; daneben aber, gleichfalls schon seit Augustus, sitzend. Ihre Tracht hat nichts Eigenthümliches: vielmehr sind es die Attribute, die sie kenntlich machen; aber auch die Attribute hat sie theils mit dieser, theils mit jener allegorischen Göttergestalt von verwandter Bedeutung gemein.[2])

Lassen wir diejenigen Bilder beiseite, welche die Pax in symbolischer Hand-

zugleich und Controle ist. Es stellt sich nämlich

das Seitenmaß (s. S. 41) 10·18 ^{m} mit Ausladung der Basis (s. Fig. 4) . . . . . = 36 Fuß (10·645 ^{m})
Dicke der Wand $^{1}/_{9}$ der Länge (0·79 ^{m} + Ausladung) . . . = 4 „ (1·183 ^{m})
Länge der Seitenfelder außen (S. 79) 9·42 ^{m} . . . . = 32 „ (9·46 ^{m})
Breite des Centralreliefs (S. 37) 2·37 ^{m} . . . . = 8 „ (2·366 ^{m})
Breite der Pilaster (S. 17) 0·38 ^{m} und 0·36 ^{m} . . . . = $1^{1}/_{4}$ „ (0·369 ^{m})
Höhe der Basis (S. 17) 0·30 ^{m} . = 1 „ (0·296 ^{m})
„ des Capitäls (S. 45) 0·45 ^{m} = $1^{1}/_{2}$ „ (0·444 ^{m})

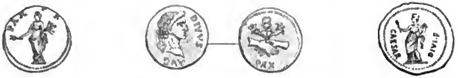
Das Grundmaß der horizontalen Wandgliederung wäre demnach im einzelnen und ganzen folgendes:

drei Mittelfelder . . zu je 8 Fuß = 24 Fuß
sechs Pilaster . . . „ „ $1^{1}/_{4}$ „ = $7^{1}/_{2}$ „
zwischen Doppelpilastern zwei Zwischenräume zu je $1^{1}/_{4}$ „ = $2^{1}/_{2}$ „
Ausladung der Basis . . . . 2 „
im ganzen: 36 Fuß
mit einem Abstand der Säulenhalle . . . . . von je 30 Fuß
und einer Tiefe der Säulenhalle . . von je 12 „
42 Fuß × 2 = 84 Fuß
35·48 ^{m} = 1 *actus* = 120 Fuß.

[1]) Z. B. von der Thürverdachung (?) ein sehr sorgfältig gearbeitetes, stark ausladendes Gesims.

[2]) Fig. 40 = Cohen Augustus n. 221, Goldmünze,

lung darstellen, wie sie an einem Dreifuß opfert oder an einen Waffenhaufen die Fackel hält, um die Werkzeuge des ihr verhassten Krieges zu verbrennen, Handlungen, die offenbar für das Cultbild im Altarhof nicht angemessen waren, so bleiben als hauptsächlichste Attribute oder Symbole des Friedens das Füllhorn (Fig. 41 und 42), ein Zweig, vermuthlich von der Olive oder vom Lorbeer, mit dem ja der Festzug geschmückt war (Fig. 42), der Botenstab (Fig. 40 f.), das Scepter, endlich Ähren und Mohnköpfe (Fig. 40). Die letztgenannten stellen die *Pax* der *Tellus* oder *Ceres* gleich. Von den vier übrigen ist der Zweig, wie es scheint, das häufigste und für die Friedensgöttin in der That das bezeichnendste. Er verbindet sich seltener mit Ähren und Mohn, häufiger mit dem Botenstab, am häufigsten aber entweder mit dem Füllhorn (Fig. 42) oder mit dem Scepter.



40 41 42

Fig. 40—42 Augustus-Münzen mit Darstellung der Pax.[1])

War dieses ursprünglich mit dem Heroldsstab gleichwertig,[2]) so darf man Scepter und Zweig als zwei Symbole von wesentlich gleicher Bedeutung ansehen, beide auf die Schlichtung und das Ende des Streites beziehen. Inhaltlich reicher ist also die andere Verbindung zweier Symbole, von denen das eine, der Zweig, den Frieden selbst, das andere, das Füllhorn, die segensreichen Folgen desselben vor Augen stellt. Diese Abzeichen trägt, soviel zu sehen, die sitzende Pax der Ara Pacis-Münzen (vgl. Kubitscheks Anhang). Mit ihnen werden wir also auch das Cultbild im Altarhof am liebsten ausgestattet denken, und zwar eher stehend als sitzend. Denn das Stehen ist weitaus das Häufigere und für den unbedeckten Raum offenbar auch das Angemessenere. So erscheint die Göttin denn auch in Fig. 2 und 3, wo die Attika über dem Sims und der figurengeschmückte Giebel, auch die ionischen Säulen der Halle dem freirestaurierenden Künstler angehören. In Fig. 59 dagegen hat derselbe der archäologischen Genauigkeit ein Opfer gebracht.

nach Cohen unter Galba geprägt; 41 ebenda 220, Silber, ebenfalls Galba zugeschriebene Prägung; 42 ebenda 69, Silber, aus den Jahren 35—28, nicht beischriftlich als Pax bezeichnet.

[1]) Vgl. Engelhard, *de personificationibus, quae in poesi atque arte Rom. inveniuntur* S. 47.

[2]) Vgl. Homer H 276 und Σ 505. *Hasta* und *caduceus* stehen als Symbole von Krieg und Frieden im Brief des Q. Fabius an die Karthager nach Gellius X 27.

14. Anhang, Nachweis über die Herkunft der einzelnen Fundstücke.

Im dritten Abschnitt des ersten Theiles S. 5 ff. konnte, ohne vorauszusetzen was erst folgen sollte, nicht eingehender von den Stücken des ersten und zweiten Fundes gesprochen werden. Nachdem nunmehr jedes Stück von Belang an dem Monument seinen alten Platz gefunden hat, muss auch die Herkunft aller so genau wie möglich angegeben werden.

Es war eine der frühesten namhaften Antikensammlungen, die im Anfang des 16. Jahrhunderts entstandene des Cardinals Andrea della Valle, in welcher sich zuerst Theile vom Friese des Altarhofes haben nachweisen lassen, und aus mehr als einem Grunde ist es wichtig, sich die Aufstellung dieser Stücke zu vergegenwärtigen. Möglich ist dies mit Hilfe der Beschreibung Aldrovandis, ferner eines Inventars, welches für den Verkauf der Sammlung im Jahre 1584 angefertigt worden ist, endlich von Cinquecentostichen, namentlich eines solchen von Hieronymus Cock aus dem Jahre 1553.[1]) An den Langwänden eines unbedeckten Gartenhofes waren im oberen Theile, über einem Ornamentband, je fünf Statuen in Nischen aufgestellt, dazwischen vier Reliefs an der linken, ebensoviele an der rechten Wand. Diese Reliefs sind alle bekannt, denn alle sind im Jahre 1584 mit dem größten Theil der übrigen Antiken in Mediceischen Besitz übergegangen und finden sich heute an der Rückseite der Villa Medici auf dem Pincio eingemauert. Ich verzeichne sie hier möglichst so, wie sie im Valle'schen Hofe geordnet waren, in zwei Reihen, den beiden *facciate* entsprechend, beide Reihen vorn, als am gedachten Eingang beginnend, und setze daneben einerseits die Nummern, die ihnen Michaelis in seinem commentierten Verzeichnis der Valle'schen Sammlung gegeben hat, anderseits diejenigen, unter denen sie in Matz-Duhns Antiken Bildwerken in Rom beschrieben werden, endlich die römischen Zahlen, ihre Stelle im Fries zu bezeichnen:

Matz-v. Duhn		links		Michaelis		rechts		Matz-v. Duhn
3512	XIII	**8**	—	96	73	**4**	XVIII	3505
3506	II	**7**	—	94	71	[3]	—	3520
3507	XIX	**6**	—	92	69	[2]	—	3525 [2])
3511	VII	**5**	—	90	67	[1]	—	3521

Eingeklammert sind 1 bis 3, weil weder zueinander noch zur Ara Pacis

[1]) Vgl. v. Duhn, *Miscellanea capitolina* S. II, 2; Michaelis, Archäologisches Jahrbuch 1891 S. 218, der Cock'sche Stich S. 226. Das Inventar s. in der folgenden Anmerkung.

[2]) Dieses Relief ist, entgegen v. Duhns dazu ausgesprochener Ansicht, als 2 eingesetzt, weil im Inventar Capranica bei Gotti, *le Gallerie di Firenze* S 361 ff. kein anderes mit 2 zu gleichen wäre. Von Duhn

gehörig. Von den übrigen hatte v. Duhn **4**, **6**, **7** als Theile des Augusteischen Denkmals anerkannt. Gleichen Ursprung der zwei letzten **5** und **8** hat Hülsen wahrscheinlich gemacht, und unsere Untersuchung musste ihm Recht geben. Die Annahme wird schon durch die Anordnung der Reliefs im Palazzo Valle dringend empfohlen, die, wenn nicht auf Kenntnis ihres gemeinsamen Fundortes, jedesfalls auf Überlegung, wahrscheinlich auf beidem beruht. Alle fünf sind Darstellungen religiöser Ceremonien, für welche die Römer alter wie neuerer Zeit Vorliebe hatten, und Cardinal Andrea war Nachfolger römischer Pontifices. In dem Inventar vom Jahre 1584 werden **4**, **6** und **7** je als *sacrifitio* bezeichnet. Die beiden ersteren waren eingefasst von **5** und **8**, den dazu vortrefflich passenden Tempeln mit opfer- oder processionsmäßig geschmückten Figuren daneben, eine Anordnung, die augenscheinlich eine wohlbedachte ist und dem Lorenzetto zugeschrieben werden mag.[1]) Sie ist denn auch der Hauptsache nach in der Villa Medici beibehalten; nur dass die beiden Tempelreliefs **5** und **8** höher, die beiden Opferdarstellungen **6** und **7** tiefer, aber immer noch zwischen jenen ihren Platz bekommen haben. Man hat gesehen, dass diese neuere Anordnung auch mit der ursprünglichen an dem Augusteischen Denkmal eine gewisse Ähnlichkeit hat. Das wird aber schwerlich auf Beobachtungen beruhen, die man etwa bei der Entdeckung der Reliefs gemacht haben könnte, sondern vielmehr auf der einfachen Klarheit des auch in den Theilen noch hervorleuchtenden Compositionsgedankens.

Wann und woher nun Andrea della Valle in den Besitz dieser Reliefs gelangt sei, ist bis jetzt unbekannt. Die Paläste der Familie Valle liegen von der Stelle unseres Denkmals zu weit entfernt, als dass bei deren Bau etwas davon hätte gefunden werden können. Der Hinweis darauf aber, dass Ottaviano della Valle, der Neffe Andreas, als *maestro delle strade* bei seinen Straßenbauten jene Stücke gefunden und sich angeeignet haben könne,[2]) führt nicht hoch genug hinauf. Denn wahrscheinlich doch vor Lorenzettos Bau, der nach Vasari in die Jahre 1520 bis 1527 gesetzt wird,[3]) sind die Reliefs gefunden worden, und vielleicht schon unter Sixtus IV. Denn an den Schrankenreliefs der Sixtinischen Kapelle scheinen die beiden Hauptmotive der rein ornamentalen Verzierung der Ara Pacis, die Fruchtschnüre und das Rankenwerk, nachgeahmt und miteinander verbunden.[4]) Nach-

sagt III S. 41, dass die Zahl der acht Valle'schen Reliefs auch sonst voll würde, er sagt aber nicht, welches das achte, d. h. **2** wäre. Seine n. 3527 kann es gewiss nicht sein. Auch Michaelis sucht jenes, wo es nicht wohl sein kann, in Villa Borghese.

[1]) Nach Vasari bei Michaelis, Jahrbuch 1891 S. 223.

[2]) Bei v. Duhn, *Miscellanea* S. II, 2.

[3]) Von Michaelis a. a. O. S. 225.

[4]) Vgl. E. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle I S. 181. Die Fruchtkränze sind der Ara ähnlich auf Taf. XII (nicht XIII f.), die Blüten besonders auf Taf. XIII, weil mehr als der vaticanischen Biga.

weisbar ist freilich von solchen Theilen unseres Denkmals in der Valle'schen Sammlung nichts; aber die fünf vorher genannten Friesstücke können nicht wohl ohne die Fruchtschnüre auf ihren Rückseiten gefunden sein, wenn auch jetzt nichts von ihnen erhalten ist. Vom Rankenwerk lässt sich ein Gleiches nicht behaupten. Das Cavaceppi'sche Stück (Fig. 17) war im Jahre 1769 bereits nach England ausgeführt. Es kann also nicht aus dem letzten der drei Funde herstammen; sehr wohl aber aus dem zweiten.

Von dieser zweiten Entdeckung haben wir genauere Nachricht durch die Briefe des Cardinals Ricci von Montepulciano.[1]) Auch ist so ziemlich der ganze Fund heute noch vorhanden, so dass fast jedes Wort des Berichtes durch ihn bestätigt und verständlich wird.

Einiges aus diesen unten abgedruckten Stellen darf hier hervorgehoben werden, theils der Sache wegen, theils zu richtigem Begriff von damaliger Schätzung und Behandlung der Antiken. Am 11. Februar 1569 schrieb der

[1]) Die auf die Reste der Ara Pacis bezüglichen Stellen hat Dütschke, Antike Bildwerke in Ober- und Mittelitalien III S. XI, ausgezogen, mit Ausnahme einiger Zeilen aus einem Briefe vom 16. Juni 1569, den ich beim Wiederabdruck Röm. Mitth. 1894 S. 224 f. als n. 4 zugefügt habe. Berichtigungen verdanke ich Prof. W. Friedensburg zu 4 und Dr. L. Deicke zu 1—3. Ihrer Wichtigkeit halber stehen die Stellen aus den vier Briefen, der letzte, nach Deicke, vom Cardinal eigenhändig, hier noch einmal.

1 = Dütschke 2, vom 11. Februar 1560: . . . *penserò di rimandarrela* (das Schiff) *carica di cose che non savete ancora* [*savete*] *ciò è con XV o XVIII pezzi di marmi grechi trovati sotterrati, dicono d' un Arco Trionfale, che fece Domitiano, i quali pezzi dall' un canto havevano figure de trionfi, che dal tempo sono un poco disfatte, et dall' altro havevano certi festoni, per la qual preda vi erano molti cani per comprarla, ma io l' ho avuta per haverla pagata grassamente, li quali pezzi furono in tutto novi, ma tanto grossi, che convenne condurli con gli Arghini, perchè le casselle non bastavano, et ho ordinato che siano segati, et di gia sono segati tre, che fanno sei pezzi. Ma ho anchor pensato degli altri sei pezzi che restano non solo poterne far' 12 pezzi come gli altri di sopra, ma cavarne anche per ciascheduno di essi una tavola, che cosi riuscendomi verrano ad esser' vintoquattro* (sic!) *pezzi.*

2 = D. 3, vom 19. März: … *et con esse* (*statue*) *vi metterò anche quelle tavole di figure et festoni, che medesimamente le dissi. poi chè mi viene detto da persona della professione, che quei pezzi di marmo che io tenevo fussero grechi, nel segar' sono stati giudicati di Carrara . . . .*

3 = D. 4, vom 27. Mai: . . . *Delli novi pezzi di marmo che furono trovati di quell' arco antico et che io ho poi fatto segar' per poterli maneggiar', che* (*altrimente, bisognava* Nachtr.) *l' argono, poi che questi maestri parte tengano che siano marmi orientali, et parte vogliano che siano di Carrara, mi sono risoluto mandarne il saggio, se ben V. S. mi scrisse che non pigliassi fatica di mandarli havendo comodità di haverne a Carrara, che è li vicino. Il saggio che io dico mandarle è in due pezzi, dove vedrà una bella bizaria che è tre figure, si crede che fussero fatte per tre elementi, ciò è Aria, Acqua, et terra, come potrà vedere per il disegno che se le manda con questa, et il quarto che non si trova si presuppone che fusse posto disopra dove i detti marmi son rotto.*

4 nicht bei Dütschke, vom 16. Juni: . . . *Me rimane una tavola alta 11 palmi e larga octo, dico tavola biancha da raccamarla poi di quelle cose belle che havete di là . . . credo che il marmo di questa tavola sia greco, ritrovato poco tempo sotto duno arco antico. Desidero sapere si quelle dui mostre di marmo che io mandai ultimamente, voi le giudicate esser di marmo greco, overo l' havete per marmo di Carrara, perchè li altri pezzi che io fo tuttavia segare, li guardo per Sua Ex*[*cellenti*]*a, mentre non mi direte altro.*

Cardinal, wie es scheint, zum erstenmal von dieser Sache, aber nicht etwa erst von der Entdeckung, sondern schon von der großen Schiffsladung von Antiken, die an den Großherzog abgehen sollte. Auch waren damals schon drei von den großen Blöcken zersägt worden. Deshalb wird die Entdeckung selbst im vorhergehenden Jahre gemacht worden sein (vgl. S. 95, 1). Neun dieser großen Blöcke waren es im ganzen, und „auf solche Beute waren viele Hunde aus", wie sich der geistliche Herr ausdrückt; aber weil er reichlich gezahlt habe, sei ihm gelungen, sie einzuheimsen. Der leichteren Verpackung und des Transportes halber, wie er sagt, ließ er sie zersägen; aber auch deshalb natürlich, weil sie zweiseitig waren, an der einen Seite mit Darstellung von *trionfi*, d. i. Festzügen, verziert, die von der Zeit etwas mitgenommen wären, an der andern mit Fruchtschnüren, *festoni*. Der Cardinal hatte nämlich gewiss schon gleich die Verwendung sowohl der Figurentafeln als der mit Festons gezierten zum Schmucke von Wänden und Façaden im Auge, wie sie den Valle'schen Stücken früher widerfahren war und den neu gefundenen später wirklich widerfahren sollte. Sehr beschäftigte ihn die Frage, welcher Herkunft der Marmor wäre. Man hatte ihn erst für griechisch gehalten, beim Zersägen aber erkannt, dass er von Carrara wäre, schreibt er im zweiten Brief vom 19. März; aber am 27. Mai, wo er angibt, er habe alle neun Blöcke zersägen lassen, — etwas ungenau, da am 16. Juni das Sägen noch fortdauert — behauptete immer noch ein Theil der *maestri*, es seien *marmi orientali*, während andere sie als carrarisch erkannten. Letzteren müssen wir Recht geben; aber auch jene ersteren werden doch ihre Gründe gehabt haben, und vielleicht waren es ähnliche wie die, welche mich eine Zeitlang abhielten, ein zugehöriges Stück mit einem Götterkopf anzuerkennen.[1]) Deshalb wollte Cardinal Ricci dem Herzog das grosse Centralrelief zuschicken, damit er es — die Begründung: *havendo comodità* gehört grammatisch dem Herzog, logisch dem Cardinal — auf den Marmor hin prüfen lassen könnte. Dieser Transport wird auch wirklich damals ausgeführt worden sein; wenigstens war dies Relief schon im Jahre 1727 in Florenz. Die Sendung der andern Reliefs hatte der Medici sich dagegen verbeten, wie wir aus jenem selben Briefe erfahren. Noch im Jahre 1780 befanden sie sich in der Villa auf dem Pincio *nel prospetto sotto il boschetto*, d. h. doch wohl an der dem Garten zugekehrten Façade. An dieser Stelle sind sie in dem Verzeichnis der Sculpturen aufgeführt, welche damals auf Befehl des Großherzogs von Rom nach Florenz überführt wurden.[2]) Das Centralrelief ist in diesem Verzeichnis nicht

[1]) Es war der Kopf des Bonus Eventus. Vgl. oben S. 13 ff. und S. 122, 2.

[2]) Vgl. *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d' Italia* IV S. 74 unter n. 15.

genannt, weil es schon in Florenz war, die Festonplatten und die ehemals Valleschen Stücke nicht, weil sie in Rom blieben.

Erst im letzten der Briefe, welche diese Dinge berühren, unter n. 4 vom 16. Juni, erwähnt Ricci eine einzelne, von jenen neun auch durch ihre Höhe (11 Palm) verschiedene Tafel.[1]) Dies kann nur die einzige mit Ranken verzierte Platte sein, welche in Mediceischen Besitz gelangt ist (G, Taf. I). Wenn endlich bei jener Gelegenheit auch das kleine Cavaceppi'sche Stück (Fig. 17) gefunden worden ist, so ist dessen in jener Correspondenz keine Erwähnung gethan, was bei seiner Kleinheit nicht befremden kann. Überhaupt ist zu bedenken, dass Ricci nur die Stücke erwähnt, deren Erwerb ihn reizte, dass aber sehr wohl andere Architekturtheile damals mitgefunden sein können, die für uns von großer Wichtigkeit wären, von denen aber damals niemand sprach. Das Verlangen der Sammler jener Tage war hauptsächlich auf die Kenntnis altrömischen Lebens gerichtet. Das bezeugen auch die Zeichnungen, welche von den im Jahre 1568 gefundenen Reliefs, soweit sie in den Besitz der Medici gelangt waren, für Ursinus und andere angefertigt wurden.

Dass nun dieser große Fund im Jahre 1568 ebensogut wie der nächste des Jahres 1859 an der ursprünglichen Stelle des Denkmals, also ebenda erfolgte, wo heute der Palazzo Fiano steht, der vorher Ottoboni und früher Peretti hieß, durfte man allerdings daraus schließen,[2]) dass zwei der zu jenem Funde gehörigen Stücke (Fries III und VI), die aus unbekannten Gründen vom Cardinal Ricci verschmäht wurden, noch längere Zeit im genannten Palaste geblieben sind, bis das erstere in den Vatican,[3]) das andere in die Villa Miollis und von da in den Louvre gelangte. Die Herkunft aller jener Reliefs von der Stätte des Palastes Fiano wird uns aber auch ziemlich direct bezeugt, indem Ricci im Briefe n. 1 von den neun Friesstücken schreibt, man sage, dass sie von einem Triumphbogen, den Domitian errichtet habe, herstammten. Aus dem Briefe n. 4 geht sodann hervor, dass ein damals noch bestehender Bogen gemeint ist, da es

[1]) Die Maße entsprechen allerdings nicht denen der Platte G, doch ihr, die mehr hoch als breit, besser als einer andern. Außerdem sind mir die Worte *da raccamarla* u. s. w. unverständlich. Eine der glatten Tafeln, die Ricci nach den Schlussworten des ersten Briefes aus der Mitte der Blöcke heraussägen lassen wollte, kann es offenbar nicht sein. Jene Absicht muss ausgeführt sein, da die Reliefplatten ohne Relief nur etwa ein Drittel der ursprünglichen Dicke haben. Die Maße, welche ich von der Dicke einiger Platten zufällig habe nehmen können, sind in der Planskizze Fig. 22 berücksichtigt.

[2]) Das hat v. Duhn gethan, *Miscellanea* S. 12 f.

[3]) Vielleicht durch Papst Alexander VIII Ottoboni. Allerdings findet sich das Relief sowenig wie das andere (F VI) in der *Raccolta cardin Francesco Peretti* vom J. 1655, in *Documenti* (s. S. 133, 2) IV S. 10: *Palazzo a S. Lorenzo in Lucina*, wo nur Statuen aufgezählt werden. Visconti hat über den Zeitpunkt offenbar nichts gewusst.

hier heißt, die große Tafel sei unter einem antiken Bogen gefunden. Das kann nur derjenige sein, welcher unter dem Namen Arco di Portogallo noch bis zum Jahre 1662 stand, und zwar unmittelbar am gedachten Palazzo Peretti, später Fiano. Dieser Bogen war nämlich von Fl. Blondus in seiner *Roma instaurata* im Zusammenhang mit jenem Palast und dessen Geschichte besprochen und für einen Bogen des Domitian erklärt worden. Ganz direct wird dies bestätigt durch die Angaben Ligorios zu den oben S. 95, 1 angeführten Zeichnungen von zwei Figuren, 16 und 18, aus der im Jahre 1568 gefundenen Platte XVI. Im Cap. CXXI seiner *Antichità*, deutlicher als CXIX, nennt er dies ein *sacrificio di Marte trovato di Marmo nel campo Martio circa l' Arco che hoggidi si chiama di Portogallo.*

Im Jahre 1584 erwarb Ferdinand von Medici, der als Cardinal die von Ricci von Montepulciano auf dem Pincio erbaute Villa bewohnte, fast die ganze Sammlung Valle-Capranica, darunter jene fünf Friesstücke der Ara Pacis. Nie wieder waren soviel Reste von jenem Denkmal beisammen. Denn damals befanden sich auch von den neun im Jahre 1568 gefundenen Friesblöcken noch fünf ebendaselbst. Zwei waren im Palast Peretti gelassen, zwei, das große Centralrelief (Fries X, XI) waren schon gleich nach Florenz geschickt worden; die übrigen folgten erst im Jahre 1780, mit Ausnahme der fünf Valle'schen Stücke, welche, wie schon gesagt, sich noch heutigen Tages daselbst befinden.

Die letzte Vermehrung des Bestandes fand endlich im Sommer des Jahres 1859 statt. Als man nämlich daran gieng, die Fundamente des Palastes Fiano zu verstärken, stieß man auf Theile eines Marmorbaues. Leider aber war diese Grabung nicht von archäologischer Beobachtung und Berichterstattung begleitet; und die wenigen nicht widerspruchsfreien Nachrichten, die sich erhalten haben, lehren uns nur etwa Folgendes:[1]) Die Thüren n. 16 B, 16 C der via in Lucina,

[1]) Im *Bullettino dell' Instituto* 1859 S. 12 berichtete Pellegrini. In den Röm. Mitth. 1894 S. 172, 1 konnte ich einige Angaben des Architekten Herzog oder Erzoch abdrucken, welche dieser, der Leiter jener Arbeiten, R. Lanciani gemacht und dieser mir mitzutheilen die Güte gehabt hatte. Dem Duca di Fiano verdanke ich die Abschrift eines kurzen Berichtes, den derselbe Architekt ihm schon am 6. Juli 1859 geschrieben hatte. Beide seien hier wiederholt, weil sie einen gewissen urkundlichen Wert haben. Die Angaben, welche Herzog um das Jahr 1883 R. Lanciani machte, lauten folgendermaßen: *La scoperta dei frammenti Fiano avvenne il 7 Settembre 1859 nell' angolo rientrante del palazzo in via Lucina fra i n. 16 B, 16 C. I frammenti giacevano alla profondità di m 5·50 e giacevano su d' un piano lastricato di tavole di candido marmo. Il piano si estende per un buon tratto d' intorno, essendo stato ritrovato anche in altri scavi di sottofondazioni. Gli scavi durarono sino alla fine di nov. 1859. Non tutti i pezzi furon estratti per l' angustia del sito e pel timore di mettere in pericolo i muri del palazzo.* Der von Herzog selbst am 6. Juli geschriebene Bericht lautet: *Nell' eseguire la sottofondazione del muro di prospetto del Palazzo al Corso che guarda Via in Lucina . . . e nell' approfondare il cavo all' oggetto di rinvenire un piano solido sul quale piantare la*

etwa 35 m westlich von der via Flaminia, werden als der eigentliche Platz bezeichnet, wo, 5·50 m unter dem jetzigen Pflaster, ungefähr in Höhe der alten Straße, die bearbeiteten Marmorblöcke lagen, so dass sie den Eindruck eines zusammengestürzten Bauwerkes machten. Sie lagen auf einem weißen Marmorpflaster, das sich noch weiter ausdehnte. Tiefer fand man, was man für das beabsichtigte Fundament brauchte, ein Mauerwerk aus Kalk, d. i. das übliche Unterlager von Steinbrocken in Kalkmörtel. Eine Aufnahme und Vermessung jenes Marmorbodens ist damals nicht gemacht worden; auch keine vollständige Beschreibung der Fundstücke; und was von diesen gesagt wird, ist kaum ausreichend zu sicherer Identificierung mit den vorhandenen Stücken. Ein Glück nur, dass, was damals gefunden ward, soweit es nicht verschleppt wurde, im Palazzo Fiano verblieb, bis es im Jahre 1898 von der italienischen Regierung erworben und im Thermenmuseum in sichere Verwahrung genommen wurde. Nur dadurch wissen wir, dass damals vom Fries nur ein Block VIII und die zwei Götterköpfe auf Tafel VII gefunden sind, außerdem aber alle Reste von den unteren Theilen des Baues, ausgenommen die Rankenplatte G auf Tafel I.

Danach macht sich nun die Rechnung über die Friesblöcke sehr einfach. Fünf waren schon vor 1568 vorhanden, alle im Palasthof Valle:

zwei von der Frontseite, II, XIX;
einer von der rechten Seite, XVIII;
zwei von der Rückseite, VII, XIII;

keine zwei, die ursprünglich Zusammenhang hatten, alle fünf von so verschiedenen Stellen des Frieses, dass man zweifeln darf, ob sie alle bei derselben Gelegenheit und zur selben Zeit gefunden wurden. Umsomehr ist dann auch die Vermuthung gerechtfertigt, dass die ersten Funde beträchtlich vor 1530 gemacht worden sind. Die Rückseiten mit den Festons müssen nun freilich mitgefunden sein, aber ein Blick auf den Plan zeigt, dass keine jener Platten mehr als etwa die Hälfte eines Kranzes enthalten konnte. Damit erklärt sich, dass sich nichts von ihnen erhielt. Außer jenen fünf Blöcken und dem einen 1859 gefundenen haben wir noch III, IV, V, VI, X, XI, XIV, XV, XVI, das sind in der That neun, gerade soviel wie

nuova rifondazione sonosi scoperti vari frammenti di marmi antichi come avanzi di un monumento crollato in quella località e scolpiti di ornati in bassorilievo ed altri con modinature.

Tali pregevoli avanzi spurgati dalle terre sono stati con diligenza estratti, onde sgombrar il cavo, per quanto occorreva alle nuove fondazioni. Di fatto non ci durò lunga fatica a rintracciare sotto di essi un muramento di calce che per l' ampiezza e spessore del muro di prospetto soprastante mi permise piantare la nuova rifondazione senza occupare e carcerare ninno delle vestigia di altri massi che circondano il perimetro del cavo aperto, die letzten Worte künftiger Grabung günstiger als die obigen.

Cardinal Ricci angibt. Die Rückseiten fehlen von VI, X, XI. Dass sie von X, XI abgesägt oder abgemeißelt worden, ist festgestellt; dass sie auch von VI abgesägt worden, geht aus der jetzigen Einmauerung, besser noch aus der von H. de Villefosse constatierten geringen Dicke der Platte hervor. Deren Zugehörigkeit zum Funde erhellt zum Überfluss auch daraus, dass sie mit den übrigen zusammen im Ursinianus gezeichnet ist. Einzig III fehlt dort; diese konnte bisher nur daraus als 1568 mitgefunden erschlossen werden, dass sie im Palast Ottoboni war, ehe sie in den Vatican gelangte. Ihre Einmauerung daselbst ließ außerdem denken, dass auch sie abgesägt sei. Das ist nun Gewissheit geworden durch die Aufdeckung ihrer Rückseite, und die Grabinschrift beweist, dass dies schon vor 1662 geschehen ist.[1])

Überblickt man noch einmal das Gesammtergebnis dieser drei Fundperioden, so wird man es nicht für zufällig halten, dass zuerst Theile des Frieses auftauchen; dass auch bei der zweiten Entdeckung fast nur Friesblöcke gehoben wurden, außer diesen nur ein Block mit Ranken und vielleicht noch das kleine Cavaceppi'sche Bruchstück eines zweiten; dass bei der dritten Grabung, umgekehrt vom Fries nur ein Block, dagegen nun in größerer Zahl Rankenblöcke sich finden, dazu verschiedene Stücke eines trennenden Bandes mit Mäander und ebenso verschiedene Stücke von Wand- und Pfeilerbasis, endlich der Marmorfußboden und das Fundament. Offenbar stellt sich darin die Abfolge der baulichen Theile von oben nach unten dar, und ganz von selbst zieht sich daraus der Schluss, dass das Bauwerk bis auf die obersten Theile, Gebälk und Sims, noch leidlich erhalten aufrecht stand, als man zum erstenmal wieder daran rührte. Erst die vorausgegangenen Ausbeutungen der Jahre 1500 (?) und 1568 werden verursacht haben, dass das Denkmal im Jahre 1859 den Eindruck eines zusammengefallenen Gebäudes machte. Übrigens darf daraus, dass von so wenig bedeutenden Dingen wie Gesims und Gebälkstücken die beiden erstenmale nicht die Rede ist, kaum geschlossen werden, dass von diesen Theilen bereits nichts mehr übrig gewesen sei. Jedesfalls aber ist die Hoffnung wohl begründet, bei einer vierten, erschöpfenden Ausgrabung die unteren Theile des Denkmals noch

[1]) Aus drei Blöcken waren zuerst sechs gemacht; ich vermuthe, dass dies XIV, XV, XVI waren. Die andern sollten je zu zweien zersägt werden und von jeder noch wieder die Rückseite, je eine glatte Tafel abgesägt werden, also erst 12, dann 24 Stücke werden. Dieser weitere Zertheilungsgedanke kommt dem Cardinal aber erst während des Schreibens; zuerst hat er nur 2 × 9, d. i. 18 Stücke im Auge. Wenn er daneben von 15 spricht, so besann er sich wohl, dass einige ungeeignet wären, und das möchten die drei Blöcke VI, X und XI sein, deren Rückseiten vielleicht schon gleich als nicht des Schickens wert erschienen waren. Die Sägeschnitte an den Rückseiten IV, XIV, XV, XVI habe ich beobachten können, deutlich verschieden von den glatten Fugenschnitten (vgl. S. 87, 2 und 132, 1 n. 1).

soweit erhalten zu finden, dass Lage, Orientierung und Umgebung sich genau feststellen lassen werden, dazu dann auch die Reste der den Zierbau einschließenden Porticus, von deren Existenz wir nicht durch irgendwelchen sicheren Rest Kunde erhielten, sondern allein aus seiner Darstellung am Friese des Altarhofes.

III. Die Ursprünge der Ara Pacis Augustae.

1. Die Herkunft von Cult und Bild.



Fig. 43 Münze mit Kopf und Symbol der Pax.

Nachdem das Friedensheiligthum zuerst in seinen Hauptzügen geschildert, dann mit ausführlicher Begründung reconstruiert, beschrieben und erläutert ist, muss jetzt versucht werden zu zeigen, was an dieser Augusteischen Schöpfung das Neue, was durch frühere Werke vorbereitet war. Dabei wird manches noch in neuem Lichte erscheinen.

Die Friedensgöttin selbst wird in Rom nicht vor Caesars Tod in Bild oder Symbol vor Augen gestellt.[1]) *Paxs* ist in jenem Jahre zuerst (Fig. 43) einem weiblichen Kopfe beigeschrieben, der keinen charakteristischen Zug erkennen lässt. Wohl aber sind auf dem Revers zwei ineinandergelegte rechte Hände abgebildet, das gewöhnliche, als abgekürzte Darstellung verständliche Symbol eines Vertragsschlusses. Ein vollständiges Bild der *Pax* erscheint zuerst auf einer Silbermünze des Augustus (Fig. 44) aus dem Jahre 28 v. Chr., also 15 Jahre vor Gründung der Ara Pacis. Eine Frau von sehr schlichtem Äußeren, die statt des Gürtels ein Gewandstück um den Leib geschlungen hat, steht ruhig nach links gewandt mit dem Botenstab in der Rechten. Eine Ciste mit der Schlange ruht rechts neben ihr auf dem Boden. Das Ganze ist von einem Lorbeerkranz umrahmt.[2]) Wird hier die Ciste mit der Schlange auf eine kleinasiatische Prägestätte bezogen, so lässt der Botenstab, das alte Abzeichen von Hermes und Iris, an dem griechischen



Fig. 44 Münze des Augustus.

[1]) Babelon, *monn. républ. Aemilia* 18, abgebildet *Iulia* 39, hier Fig. 43.

[2]) Babelon, *monn. républ. Iulia* 147, danach hier Fig. 44.

Ursprung dieses Bildes nicht zweifeln. Bieten doch Münzen des unteritalischen Lokri ein Bild der „Eirene", die mit dem Botenstab in der Hand auf einer niedrigen Stufe, vielleicht einem Altar, sitzt.[1]) Die in Rom geläufigeren Darstellungen der Pax finden aber ihr Gegenbild in Athen.

Hier hatte Eirene, an Athena angeschlossen, wie Pax an Tellus, Antheil am Feste der Synoikia und einen eigenen Altar: man brachte ihr blutige Opfer dar, ohne doch ihren Altar mit Blut zu benetzen.[2]) Wird dieser Zug für Rom nicht bezeugt, so fehlt für Athen die Kunde, wo der Altar der Eirene stand, ob in einer besonderen Einfriedung, wie in Rom, oder vielleicht bei ihrem Bilde im Prytaneion. Vermuthen aber darf man, dass der Altar bei den Eponymen stand, weil daselbst auch die berühmte, uns in Nachbildung erhaltene Statue der Eirene von Kephisodotos aufgestellt war.[3]) Denn diese Statue gilt als Dankesgabe für denselben Sieg des Timotheos,[4]) der auch die Einsetzung, wenn nicht Erneuerung des Opfers an dem schon genannten Altar der Eirene hervorrief. Gegründet war der Altar schon früher zum Dank für den durch Kimons letzten Sieg herbeigeführten Frieden mit den Persern.

Dies ein Friede mit auswärtigen Feinden, der spätere des Timotheos ein Friede zwischen Griechen und Griechen, sowie die Pax Augusta das Ende des Bürgerkrieges heiligte. Die Eirene des Kephisodot nun zeigte sich bekanntlich stehend, wie es für die römische Pax das Gewöhnliche war, ausgestattet mit Scepter und Füllhorn — einerlei, ob das Füllhorn dem Plutosknaben auf ihrem Arme oder ihr selbst eignet — also mit eben den beiden Symbolen, die in Rom merkwürdigerweise nicht zusammen, doch jedes mit dem Zweige verbunden, nächst diesem die geläufigsten sind.

Wir haben uns jedoch auch noch des zweiten athenischen Bildes der Eirene zu erinnern, das Pausanias I 18, 3 im Prytaneion sah. Denn hier war die Friedensgöttin, einerlei ob zu einer Gruppe verbunden oder besonders gestellt, mit Hestia vereinigt, die wir mit ihren Vestalen am Fries des Augusteischen Heiligthums dargestellt glaubten, und deren Jungfrauen jedesfalls am Friedensfeste betheiligt waren.

[1]) S. Kalkmann, Bonner Studien S. 41.

[2]) Das Opferthier kommt bei Aristophanes im Frieden 1019 vor, der Scholiast macht dazu die Bemerkung ἧς (Εἰρήνης) ὁ βωμὸς οὐχ αἱματοῦται, ein Ausdruck, der schwerlich nur das sagen soll, dass der Eirene keine blutigen Opfer gebracht wurden, wie Mommsen, Heortologie S. 113 meinte. Gibt doch auch die attische Inschrift CIA II 1, 741, 30 ἐκ τῆς θυσίας τῇ Εἰρήνῃ Hautgelder im Betrage von 854 Drachmen an, doch wohl von Rindern, wie solche in Rom der Pax geopfert wurden.

[3]) Vgl. Milchhöfer in Curtius Stadtgeschichte von Athen XXVIII.

[4]) Vgl. Wolters, Arch. Jahrbuch 1893, S. 178 f.

2. Die Form des Grundrisses italisch.

Der Grundriss der baulichen Anlage ist so einfach, dass es kaum berechtigt scheint, nach Sinn und Ursprung seiner Form zu fragen. Und doch dürfte es nicht überflüssig sein, daran zu erinnern, dass im Gegensatze zu griechischen, im allgemeinen mehr lang als breiten Cultusräumen die Römer oder Italiker, mit ihrer Vorliebe für einfache Verhältnisse, ihren Heiligthümern ganz oder fast so große Breite wie Länge zu geben liebten.[1]) Einfache Cellen von ganz quadratischem Grundriss haben sich, um nur einige ältere Beispiele zu nennen, in Marzabotto gefunden; Cella und Vorhaus haben beide ungefähr diese Gestalt in dem Tempel von Alatri, beide auch im Tempel der Venus Pompejana, und von großgriechischen Heiligthümern haben der ‚Ceres'tempel in Paestum und der ‚Apollo'tempel von Selinus annähernd quadrate Vorhäuser. Ja, selbst wenn eine Säulenhalle den ganzen Tempel umgibt, ist wohl der Platz vor dem Tempel ein Gevierte wie beim pompejanischen Apollo.[2])

Lanciani hat in seiner großen *Forma Urbis* 8 und 15 die Ara Pacis als drei ineinander gezeichnete Quadrate eingesetzt, nicht auf Grund irgendwelcher Untersuchung, sondern lediglich bewogen durch die Analogie zweier kaiserlicher Anlagen, des *Ustrinum Antoninianum* und der *Ara Ditis.*[3]) Von diesen war das Ustrinum seiner Bestimmung nach zu verschieden von der Ara Pacis, wogegen die *Ara Ditis* als Altar, zumal der segenspendenden Götter der Erdtiefe ein willkommenes Beispiel sein würde, wenn nur der Grundriss dieser Anlage genügend aufgeklärt wäre. Immerhin hat Lancianis Ansatz durch die jetzt erschlossene Säulenhalle um die Altareinfriedung (S. 126 f.) in gewissem Sinne eine unvorhergesehene Bestätigung erhalten.

Die Abmessungen der Ara Pacis sind ja damit ganz andere geworden. Sie kamen (S. 127) durch den erforderlichen freien Raum und Umgang zwischen dem Zierbau und der umgebenden Halle sowie durch die Breite, welche eine Säulenhalle nothwendig haben muss, so nahe an das alte Ackermaß eines Tagwerkes, eines *iugerum* oder *actus quadratus* von 120 römischen Fußen ins Gevierte, dass

[1]) S. K. O. Müller, Etrusker II², S. 232.

[2]) Marzabotto: Brizio, *Mon. ant. Lincei* I Taf. II p. 22; Alatri: Röm. Mitth. 1889 S. 144, 1891 S. 256; Paestum, Ceres: Koldewey und Puchstein, Griech. Tempel S. 23; Selinus, Apollon: ebenda S. 124; Venus Pompeiana: Röm. Mitth. 1900 Taf. VII; Apollo: Mau, Pompeji S. 73. Man darf auch den ganz eigenartigen Grundriss eines Cornetaner Grabes vergleichen (Byres-Howard, hypogaea . . . of Tarquinia I 2 ff., vgl. Dennis Etruria I³ p. 398, 4), welches eine fast quadratische Kammer (etwa 7 × 8 m) innerhalb einer andern, und zwar mit 3—4 m breitem Umgang um die innere Kammer enthielt.

[3]) Das Ustrinum in Kiepert-Hülsens *Forma Urbis* Taf. II *F k*, die *Ara Ditis G f.* Vgl. *Ara Pacis* S. 222 ff.

man sich fragen muss, ob dies Zufall sei. Nun brauchen wir uns nur der Nachbarlichkeit, ja der directen Beziehungen zwischen den Festen der Pax und der Tellus sowie auch von Pax und Ceres, also des Friedens zu den Göttinnen der Erde und des Ackerbaues zu erinnern. Diese Bezeichnungen sprechen sich ja auch in der Gemeinsamkeit der Attribute des Füllhorns, der Ähren und des Mohnes aus. Und wenn Tibull I 10, 45 ff. voller Friedenssehnsucht den Wunsch ausspricht: Pax selber möge die Äcker bauen; sie, die Strahlende, habe zuerst die Rinder zum Pflügen unter das krumme Joch geführt, sie zuerst die Rebe gepflegt und den Saft der Traube geborgen:

interea Pax arva colat. Pax candida primum
duxit araturos sub iuga panda boves,

so ist das fast, als wäre die Pax des Augusteischen Heiligthums lebendig geworden und an die Arbeit gegangen. Mit ihrem umzäunten Hofe stand sie ja in der Mitte ihres Bezirkes, *rure in chorte*, wie Varro (Non. p. 83 s. v. *chortes*; vgl. oben S. 35) das ländliche Gehöft im Gegensatze zur Bretterlaube des städtischen Gartens nennt. Könnte nicht auch hier von einem gewiss allgemein bekannten Dichterwort, das ja zeitlich voraus lag, eine Anregung zur Gestaltung des Heiligthums ausgegangen sein? Jedesfalls geben Tibulls Worte uns das Recht, die Maße des Baugrundes, da sie sowie so nahe daran kommen, auf die genaue Größe des *iugerum* zu bestimmen.

Jetzt erscheint nun auch ein Vergleich der Anlage mit dem großen pergamenischen Altar in einem anderen Lichte als früher. Solange uns nur der zehn Meter im Geviert messende Zierbau als Marmoreinfriedung eines jedesfalls kleinen Altars bekannt war, lag kein Anlass vor, beide zu vergleichen. Jetzt zeigt sich das römische Heiligthum, gleichwie das pergamenische, von einer Säulenhalle umgeben, nur dass die Säulen hier außen, dort innen standen. Auch die Maße beider Hallen waren, wenn wir das *iugerum* als gesichert annehmen, sehr ähnlich. Schraders Plan im Jahrbuch 1900 S. 100 gibt dem pergamenischen Altar mit Stufen, die beim römischen nicht einbegriffen sind, aber es füglich sein könnten, 36·20^{m} × 33·60^{m}, also auf der einen Seite etwa 0·70^{m} mehr, auf der andern 2·00^{m} weniger. Innerhalb dieser Hallen stand in Pergamon das Podium mit dem Altar darauf, in Rom die reichverzierte Einfriedung mit dem Altar drinnen. Den Vergleich weiterzuführen hat freilich keinen Sinn. Nur des Telephosfrieses werden wir später noch zu gedenken haben.

Noch eine zweite Eigenthümlichkeit italischer Cultstätten dürfen wir wohl

an der Ara Pacis anerkennen. Italischer Brauch ist es bekanntlich, die Cella oder Aedicula sich mit dem Rücken an die Umfassungsmauer lehnen zu lassen, wie es der Marstempel im Augustusforum und der Minervatempel im Forum Nervae that. Infolgedessen haben diese Tempel Säulen wohl an der Front und an den Seiten, aber nicht hinten, und das ist sogar die Regel, die Vitruv bekanntlich für den tuscanischen Tempel aufstellt. Solange für die Pax eine Aedicula innerhalb der Einfriedung angenommen werden konnte, war nach den allgemeinen Größenverhältnissen vielleicht das ähnlichste Beispiel das Heiligthum am Forum von Pompeji, welches Mau (Pompeji S. 97) dem Vespasian zuschreibt: ein fast quadratischer Hof von reichlich 15×15^m großer Grundfläche, an dessen Einfriedung sich hinten eine kleine Aedicula mit vier Frontsäulen anlehnt, allerdings auf hohem Podium. Jetzt aber haben wir im Augusteischen Friedenshof vor die reich verzierten Pilaster, die zu zweien jederseits vom Bilde der Pax standen, keine Säulen stellen können. Wir hätten hier also nur eine Scheinaedicula, so wie es nach antiker Theorie und Praxis Scheinportiken gab, und nicht unter, sondern vor dieser Pseudoprostasis oder Scheinaedicula hätte das Bild der Pax gestanden. Aber wie haben wir uns diesen Mittelpunkt des Heiligthums zu denken? Können wir überhaupt von ihm eine Vorstellung gewinnen, die auf Zuverlässigkeit Anspruch hat?

3. Die Scheinaedicula der Pax.

Die vier Rankenpilaster (S. 45) bildeten, durch ihren Schmuck von den übrigen Pilastern der Innenwände unterschieden und durch ihre Doppelung ausgezeichnet, eine deutliche Einheit.[1]) Aber wie sprach diese Einheit sich in ihrem oberen Abschluss aus, und wie war die Wandfläche zwischen den Pilastern behandelt? War hier die Gliederung der Fläche dieselbe wie sonst überall? Dann lief das Mäanderband, das außen unter dem Tellusrelief gewiss nicht fehlte, auch hier von Pilaster zu Pilaster durch. Sollen wir dann weiter auch das verticale Streifenornament im unteren, einen Kranz im oberen Theil ergänzen? Das letztere wurde S. 47 auf allerdings unsicherer Grundlage vermuthet, jedoch ein Kranz von Lorbeer, also von anderer Art, wie er auch von anderer Länge gewesen wäre. Das Streifenornament dagegen würde, wenn es S. 33 richtig als Bretterzaun verstanden ward — und dafür soll eine neue Begründung folgen — dieser Idee gemäß an

[1]) Die Doppelpilaster standen enger zusammen, sowie die zwei Säulen jederseits des großen Mittelintercolumniums in der genannten Vespasiansaedicula. Das Mittelintercolumnium ist ja nicht selten weiter.

der Scheinaedicula, als dem Hause der Göttin, aufhören. Wenn überhaupt etwas hierüber vermuthet werden darf, bevor die unter der Erde ruhenden Reste selbst Auskunft geben, so kann es nur auf Grund lehrreicher Analogien geschehen, welche uns andere Augusteische Denkmäler darbieten.

Erhaltene Gebäude geben einen Aufschluss, soviel ich sehe, nicht. Zwar haben Grabmäler wie der Deus rediculus dieselbe Dreitheilung durch Pilaster oder Streifen und dieselbe Zweitheilung durch ein Horizontalband. Auch bezeugt sie das Grabmal des Bibulus wohl schon für republikanische Zeit, wie z. B. die Grabkapelle auf dem Haterierrelief die Fortdauer im zweiten Jahrhundert.[1]) Aber auf jene speciellen Fragen finden wir hier keine Antwort.

Weiter führen uns die Architekturveduten der im sogenannten zweiten Stil bemalten Wände pompejanischer und römischer Häuser, und zwar dank neuen Funden, heute erheblich weiter als früher.[2]) Diese gemalten Architekturen entarten zwar mit der Zeit immer mehr zu freien Phantasiegebilden, verleugnen aber auch dann noch in einzelnen Reminiscenzen ihre ursprüngliche Idee nicht, die als Imitation wirklicher Gebäude in den ersten, schlichten Anfängen dieser Decorationsweise unverkennbar hervortritt. Die Wandgliederung haben nun diese Architekturbilder im großen und ganzen sowohl in verticaler wie in horizontaler Richtung mit dem Zierbau der Ara Pacis gemein.

Eben dieser Übereinstimmung wegen wurde unserem Marmorbau unterhalb der Wandbasis ein Sockel zugefügt, obgleich Reste eines solchen Gliedes bisher nicht nachzuweisen waren (S. 16). Denn jenen gemalten Architekturen pflegt der Sockel nicht zu fehlen, und thatsächlich vorhanden war er in der Außenansicht des Heiligthums, die wir in dem Kopfstück des linken Frieses erkennen mussten. (Taf. VII links und Fig. 37 S. 116; vgl. auch die domitianische Münze in Kubitscheks Anhang.)

[1]) Deus Rediculus, Vom alten Rom[2] S. 101; ebenda 102 Grab des Bibulus, Reber Ruinen[2] S. 200. Statt des Ornamentbandes dienen der horizontalen Theilung an diesem die kurzen Gesimsstücke, die aussehen wie Fensterbekrönungen. Aus dem ersten pompejanischen Stil sind sie wohlbekannt, s. Mau, Geschichte S. 113, Taf. II. Das Grab des M. Vergilius Eurysaces (Vom alten Rom[2] S. 105) hat andere Verhältnisse, größere Höhe, aber die Pilaster an den Ecken, das theilende Horizontalband, hier durch die Pilaster durchgehend, sind ihm mit der Ara Pacis gemein, und selbst die seltsame Gliederung des unteren Wandtheiles ruft das *tablinum* in Erinnerung. Die Wandtheilung der Domus Augustana bei Guattani Roma 1785 I ist abweichend; eher wird man das Haus des Augustus an der Sorrentiner Basis Fig. 29*c* mit Pilaster neben der Thür, über welcher der Eichkranz von Amoren gehalten wird, vergleichen. Das Monument der Haterier, *Mon. ined.* V Taf VIII; Brunn, Kleine Schriften I 85.

[2]) Über die Wandmalereien s. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei, Text und Tafeln; die römischen vom Palatin in *Mon. ined. d. Inst.* XI 22 f., Annali 1875 Taf. K L; die Wände des Hauses bei der Farnesina ebenda XI 44 und XII 5 = Taf. XI der Separatausgabe von Lessing und Mau, Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus; 5*a* = V, 17 = VI, 18 = VIII, 19 = VII, 23 = III, 24 = IV, 25 = II, 28 = I (XI 44 = IX). Neuere Funde weiter unten.

Oberhalb des Sockels sind die fingierten Wände, bei denen wir von den luftigen Oberbauten ganz absehen, durch horizontale Ornamentbänder oder Friese in einen unteren und einen oberen Wandtheil zerlegt, von denen, wie an der Marmorwand des Friedenshofes, dem unteren mehr als die Hälfte der ganzen Höhe gegeben ist. Der Breite nach sind dieselben Wände sodann durch Pilaster und Säulen oder candelaberartige Stützen abgetheilt, und zwar, je nach ihrer Ausdehnung in verschiedener Weise. Längere Wände werden in gleichmäßigen Abständen in lauter gleichwertige Felder abgetheilt; kürzere haben ein Hauptfeld in der Mitte und einander entsprechende Seitenfelder daneben. Jenes nennt Mau (Geschichte S. 172) rhythmische, dieses symmetrische Gliederung. An der Ara Pacis waren alle vier Wände gleich lang, aber nur die Frontwände symmetrisch gegliedert. Für die Innenseite der Hinterwand des Friedenshofes haben wir also zunächst die Analogie der symmetrisch componierten Scheinwände der antiken Häuser[1]) zu vergleichen.



Fig. 45 Eckakroterien des Museo Chiaramonti.

Die Mitte dieser fingierten Wände pflegt von einem leichten zweisäuligen Vorbau eingenommen zu werden, dessen Cassettendecke und Gebälk oben mit einer giebelartigen Stirnkrönung abschließt, die nicht als Dachfront, sondern als diademartiger Aufsatz, der vorn auf der horizontalen Decke ruht, zu verstehen ist.[2]) Immer sind es zwei mächtige Pflanzenstengel, die, gleichsam auf den Ecken wurzelnd, in geschwungenen Linien, meistens gegen die Mitte ansteigend, sich

[1]) Wir haben uns stets gegenwärtig zu halten, dass die wirkliche Wand des Zimmers oder was immer für eines Raumes maskiert ist mit einer daraufgemalten Scheinwand. Nicht die wirkliche, sondern die fingierte mit ihrer vorgespiegelten Architektur ist es, auf die es hier ankommt.

[2]) Beispiele s. *M. I.* XI 22, 23, XII 5*a*, 18, 23 f. Mau, Gesch. Taf. VII — Fig. 50 Vorbau ohne Krönung.

hier überkreuzen und rankenartig verschlingen. Es sind Akroterien so gut wie die zwei als Fig. 45 abgebildeten des Museo Chiaramonti. Diese sind von rechtwinkligem Grundriss, also für Ecken bestimmt, ganz ähnlich denen, welche die Ecken monumentaler Altäre auf Münzbildern schmücken.[1])



Fig. 46 Stirnschmuck aus der ehemaligen Villa Ludovisi.

Wenn wir also nach Maßgabe der Ara Pacis-Münzen (s. den Anhang) solche Akroterien auf die Ecken unserer Marmoreinfriedung setzen, werden wir auch das entsprechende Mittelakroter auf die Mitte der Hinterwand stellen dürfen, trotzdem es auf den Münzbildern fehlt. Denn diese geben die Vorderansicht der Ara Pacis, in welcher der Stirnschmuck über der Mitte der Hinterwand, zwischen Pax und Tellus, nicht sichtbar sein konnte. Fig. 46 zeigt einen solchen Stirnschmuck in Marmor, den man seines Stiles wie seiner Maße wegen zur Ara Pacis zu ziehen versucht sein könnte, wenn seine Bruchstücke nicht an weit entfernter Stelle zutage gekommen wären.[2]) Die Ranken des unteren Wandtheils sieht man so in der Krönung gleichsam noch einmal wieder hervorbrechen.

Und nun der Vorbau selbst, der die Mitte der gemalten Wände einzunehmen pflegt[3]) und an der Ara Pacis und in den Wanddecorationen nicht allein gleicher Zeit, sondern auch gleichen Ursprungs ist. Gibt sich doch dieser Vorbau, der hier wie dort nur ein scheinbarer ist, in beiden Fällen als eine Neuerung zu erkennen, neben der eine verschiedene und zum Theil widersprechende Idee aus früherer Zeit fortbesteht.

Nirgends dürfte es so unmittelbar einleuchtend sein, was die symmetrisch gegliederten Wände der Ara Pacis, vor allem die Rückwand, außen und ganz besonders innen mit den gemalten Wänden gemein haben, wie bei der Vergleichung

[1]) Z. B. Cohen Augustus 33, 228, 578.

[2]) Vgl. *Ara Pacis* S. 220. Auch ist diese ‚*cresta*' nur einseitig, wogegen die für die Ara Pacis vorausgesetzte zweiseitig sein müsste, nach außen wie nach innen wirksam; sie war endlich dreimal wiederholt.

[3]) Als normalste Beispiele seien genannt für die rhythmische Composition *M. I.* XI 44, XII 5, für die symmetrische XII*a* 5, 17, 19, 23 f.

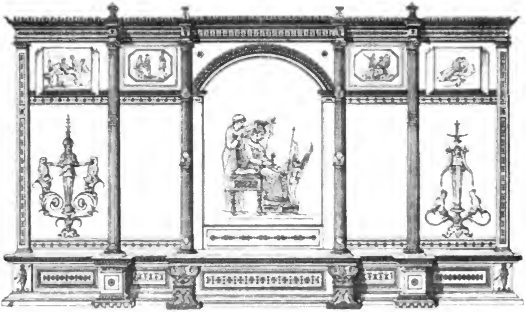


Fig. 47 Wandbild aus einem Hause bei der Farnesina.

des in Fig. 47 wiedergegebenen Theiles einer Wand aus dem römischen Hause bei der Farnesina. Nahezu gleich, hier und dort, ist das Verhältnis von Höhe und Breite der Wand, und Doppelsäulen (statt der Doppelpilaster) stehen auch hier jederseits des Mittelfeldes, nur etwas weitläufiger als neben der Pax. Zwischen ihnen läuft das Gesimsband durch, in das Mittelfeld eben weit genug, dass darauf ein gedrückter Bogen aufsetzen kann, welcher das Bildfeld oben abschließt. Eine ähnliche Anordnung wäre wohl auch hinter dem Bilde der Pax möglich und wurde thatsächlich so in unserer früheren Reconstruction von Rauscher gezeichnet.

Neben der bogenförmigen Umrahmung des Mittelbildes findet sich in den Malereien derselben Häuser zuweilen noch eine andere, indem hinter den Säulen Pilaster stehen, und demzufolge der Abschluss oben ein geradliniger ist (ein Beispiel bietet Fig. 50). Natürlich könnte auch dieses als Analogie für die Ausgestaltung der Paxaedicula in Betracht kommen.

Darin unterscheiden sich nun aber diese gemalten Mittelfelder von demjenigen der Pax, dass hier das Bild vor der Scheinaedicula stand, und höchstens soweit eine Illusion erzielt war, dass das Bild wie unter der Aedicula stehend erscheinen sollte. Bei den gemalten Wänden hingegen war eine viel weiter gehende Scheinwirkung beabsichtigt. Sowohl die oben bogenförmig wie die gerad-

linig abgeschlossenen Bilder sollten wirken wie Durchblicke ins Freie. Das ist nur die letzte und kühnste Consequenz des von Anfang an in diesem Stil aufgestellten Princips der vorgespiegelten Raumvertiefung, indem auf die wirkliche Wand eine Façade gemalt wurde, deren Gliederungen immer eine hinter der andern zurückzuweichen scheinen, wo nicht gar sich, wie eben in den Mittelfeldern besonders, ein Durchblick in ganz dahinter Liegendes eröffnet. Der sicherste Beweis, dass die auf die Mittelfelder gemalten Bilder als Durchblicke ins Freie gedacht sind, wird sich alsbald aus der Betrachtung einer älteren Phase dieser Decorationsart ergeben. Er ergibt sich aber auch schon aus dem obigen Princip an und für sich. Überzeugender als alle Reflexion wirkt indessen der unmittelbare Augenschein der Bilder selbst und der meistens auch noch zur Seite oder oben sichtbaren anderen Durchblicke. Nur das Mittelbild der in Fig. 47 theilweise wiedergegebenen Wand macht eine Ausnahme,[1]) indem hier allerdings durch eine Wandöffnung, aber nicht wie im Freien, sondern auf neutralem, weißem Grunde Aphrodite mit Peitho und Eros sichtbar wird. Nicht als lebendige Götter, sondern als eine Statuengruppe, und zwar der Farben wegen als eine goldelfenbeinerne[2]) sind sie gedacht, und vermuthlich nur der leichteren Zeichnung wegen hat der Maler die ganze Gruppe in Seiten-, statt in Vorderansicht gemalt. Wenn nicht im Freien, mögen wir sie also in einer Marmorcella zu erblicken uns einbilden. Diese Unbestimmtheit des Raumes stellt nun auch hinsichtlich des Mittelbildes eine unleugbare Ähnlichkeit dieses ganzen Wandstückes mit der Hinterwand im Friedenshofe her. Mit dieser kommen denn auch viele andere gemalte Wände darin überein, dass Götterbilder oder Cultushandlungen ihre Mitte einnehmen,[3]) nur freilich, wie schon gesagt, nicht vor der Wand unter dem Vorbau, sondern durch eine von diesem umrahmte Wandöffnung hindurch, wie im Freien sichtbar, im vollen Lichte des Tages.

Aber diese Wanddurchbrechung ist sicher nicht das Ursprüngliche. Allem Anscheine nach war sie den Decorationsmalern bereits geläufig zu der Zeit, da die Ara Pacis errichtet wurde, aber daneben muss eine ältere Phase dieses Stiles noch fortgedauert haben. Denn von ihr gibt es noch mannigfache Reminiscenzen an

[1]) Dieses war auch der Hauptgrund für die Ansicht, die Mau sich von diesen Vorbauten gebildet hat, dass sie nämlich auf die Bilder — so fasste er die Durchblicke auf — selbst aufgemalte Rahmen seien, die Bilder mit diesen Rahmen vor die Wand gestellt. Also eine Fiction auf die andere gesetzt. Vgl. dagegen *Ara Pacis* S. 217, 2

[2]) Vgl. Röm. Mitth. 1892, S. 60.

[3]) Vgl. *M. I.* XI 22 das Asyl der Io, 23 vorn ein ländlicher Altar mit Fackel daran, ähnlich XII 18; *Annali* 1875 KL, das eine besser bei Mau, Geschichte Taf. IX; *M. I.* XI 17 = 6 links, 19, 23, 24 (?); Mau, Gesch. Taf. V, VII, X, XII.

denselben Wänden, die schon nach neuerer Weise decoriert sind, und auch die Ara Pacis hat noch mehr Beziehungen zu der älteren Stilphase, die wir deshalb gleichfalls ins Auge zu fassen haben.

4. Die älteren Architekturveduten.

Es sind namentlich die unlängst in Boscoreale entdeckten Wandmalereien, welche Aufklärung über die Entwickelung des zweiten Stiles geben. Den stadtrömischen sind sie im ganzen wie im einzelnen nahe verwandt, aber die fingierten Façaden mit ihren Durchblicken sind so viel wirklichkeitsgemäßer, soviel klarer angeordnet, dass die wahre Bedeutung der einzelnen Formen und Motive hier weit leichter verstanden wird.[1])

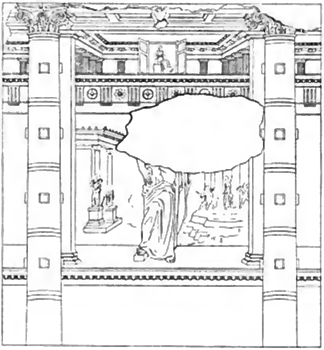


Fig. 48 Wandbild von Boscoreale.

In dem durch Raum- wie Figurengröße ausgezeichneten *grande triclinio*[2]) war jede Wand dreigetheilt (s. Fig. 48): ein Mittelfeld, eingefasst von zwei Säulen, die nicht auf, sondern vor dem Sockel stehen, und zwei Seitenfelder zwischen diesen Säulen und den Eckpilastern, welche die Höhe der Säulen, nicht der niedrigen Pilaster hinter diesen haben.[3]) Die Säulen bilden keinen Vorbau, und die Cassettendecken, die sie tragen, ziehen sich von einem Ende bis zum andern hin. Ebenso gerade und einfach ist der Sockel, ohne Vor- und Rücksprünge und

[1]) Barnabei, *la Villa pompeiana di P. Fannio Sinistore, scoperta presso Boscoreale* (Bericht an das Unterrichtsministerium) Rom 1901. Nach dessen Fig. 11 hier Fig. 48, und nach Taf. IX hier Fig. 49.

[2]) Barnabei S. 47 ff. Fig. 11, 12, Taf. V—VIII.

[3]) Auch diese müssen vor dem Sockel gestanden haben. Wie das möglich war, mag man sich etwa nach Fig. 49 vorstellen.

dementsprechend die Wand ohne Unterbrechung und in einerlei Höhe. Von unten nach oben ist diese Scheinwand nicht zweitheilig, sondern entspricht nur dem unteren Wandtheil der Ara Pacis und in den römischen Häusern. Wie in diesen liegt aber darüber das schmale Ornamentband; was an der Ara Pacis der Mäander, ist hier ein dorischer Triglyphenfries. Dem oberen Wandtheil entspricht dagegen, im Höhenverhältnis mehr mit den römischen gemalten Wänden übereinkommend als mit der Ara Pacis, ein Durchblick in weiter zurückliegende Säulenhöfe und Hallen. An jeder Seite des Saales, der mit $7{\cdot}50 \times 8{\cdot}00^{m}$ nahezu die Größe des Altarhofes der Pax hatte, wiederholt sich also ziemlich genau dieselbe Gliederung, welche die Frontwände des Augusteischen Marmorbaues erhalten hatten: jede Wand dreitheilig in der Breite, zweigetheilt in der Höhe, zwischen Sockel und Gebälk. Diese letztere Theilung bewirkt hier der Triglyphenfries.[1]) Die reichlich lebensgroßen Figuren von Göttern und Menschen, welche in diese Scheinarchitektur hineingemalt sind, haben für den Vergleich mit der Ara Pacis nur insofern Bedeutung, als sie vor der Wand, die ja auch nirgends durchbrochen ist, stehen oder sitzen, einzeln oder gepaart, nicht wie Statuen, sondern wie lebendig. Höchstens Venus mit Amor im Arm (Fig. 48) macht in der Zeichnung, in der sie allein sich erhielt, fast den Eindruck einer Statue und ließe sich mit der Pax vergleichen.

Wie berechtigt es nun ist, diese Scheinarchitektur für eine Vorstufe der römischen Wanddecorationen mit dem gesäulten Mittelbau zu halten, verrathen diese letzteren überall durch Reminiscenzen der älteren Weise,[2]) und an den Wänden des Boscoreale-Saales erkennt man es an dem die niedrige Wand abschließenden Triglyphenfries, welcher aus dem ersten Stil sich vererbt hat.[3]) Überdies bieten andere Zimmer der Villa anders gehaltene Decorationen, die einen, wie namentlich die Wände des *cubicolo*, den palatinischen näherstehend, die andern, wie im *triclinio ordinario* und im *estivo*, mehr dem großen Triclinium ähnelnd. Diese bilden also den Übergang von jener älteren in Boscoreale vorherrschenden Decorationsweise zu der jüngeren der römischen Häuser. Eines aber haben alle Wände der Villa noch bewahrt:[4]) der untere Wandtheil ist in der

[1]) Auch die Höhenmaße stimmen ziemlich überein. Der Triglyphenfries ist so hoch wie der Mäander, die Wand darunter so hoch wie die Rankenfelder.

[2]) Dass ursprünglich mit dem Ornamentband (dem Mäander der Ara Pacis) die Wand abschloss, ist noch daran zu erkennen, dass darauf öfter (wie in Boscoreale Fig. 47) Bilder in Rahmen mit kleinen Klappthüren stehen. *Mon. ined.* XI 22 f., XII 5 *a*, 19, 23; desgleichen daran, dass häufig noch oben, nur höher hinauf verlegt, Säulen rückwärtsliegender Baulichkeiten hervorragen, so außer in den angeführten auch *M. I.* XII 17, 24, 28.

[3]) Mau, Geschichte S. 32.

[4]) Eine Ausnahme machen die Seitenintercolumnien der Hinterwand des *cubicolo* (Fig. 49). Denn während alle übrigen Intercolumnien dieses Gemaches, je vier der Seitenwände (zwei davon in Fig. 49 rechts sichtbar) und das mittlere der Hinter-



Fig. 49 Wandbild von Boscoreale.

ganzen Ausdehnung noch geschlossen; erst über ihn weg eröffnet sich der Blick auf Landschaften, Heiligthümer, Stadttheile. Das Höhenverhältnis mag sich etwas verschoben haben, die obere Decoration zur Hauptsache geworden sein und die Hälfte, ja scheinbar noch mehr von der Wandhöhe einnehmen: der undurchbrochene Zusammenhang der unteren Theile bleibt in der ganzen Breite bestehen. Seine Durchbrechung ist jedoch völlig vorbereitet. Wo nicht Figuren davor gemalt werden können wie im *grande triclinio*, begnügt man sich mit Vasen, Altären, mit runden Einfassungen (*puteal*), in denen kleine Gewächse oder Bäume stehen: die Wand selbst wird vor- und zurückspringend, gerade oder gekrümmt dargestellt,

wand (zum Theil in Fig. 49 links sichtbar), im unteren Theil Wandschluss darstellen und nur darüber einen Ausblick, scheinen die beiden Seitenfelder der Hinterwand (das rechte in Fig. 49 sichtbar) vom Sockel bis zum Gebälk geöffnet. Man beachte indessen, dass nichts von einem Vorbau vorhanden, sondern die Landschaft zwischen Pilastern durch sichtbar wird, geradeso wie in Fig. 51 die Odysseebilder und in Fig. 52 das Meer. Das in Fig. 48 neben Venus Dargestellte ist als Wandbild, nicht als Durchblick gemeint.



Fig. 50 Wandbild im Neapler Museum.

alles in dem Bestreben, sie mannigfaltiger, bewegter erscheinen zu lassen,[1]) und, was die Hauptsache ist, in den meisten Fällen ist in der Mitte eine Thür gemalt. Noch ist sie geschlossen aber sie braucht nur geöffnet zu werden, damit an Stelle des zusammenhängenden Wandschlusses im unteren Theil, wie er in Boscoreale vorwiegt, die in den zwei römischen Häusern herrschend gewordene Wandöffnung im Rahmen des gesäulten Vorbaues trete. Damit kommt der Gegensatz von geschlossenen und geöffneten Partien, statt früher übereinander, nunmehr nebeneinander zur Geltung.

Dass sich wirklich in dieser Weise der Übergang von der einen zur andern Decorationsweise vollzog, wird durch den Vergleich einer Wand von Boscoreale mit einer andern campanischen einleuchtend. In Fig. 49 Mitte = Barnabei Taf. IX wird über der Thür eines Thorgebäudes ein Rundtempel im Säulenhof sichtbar. In unserer Fig. 50 = Mau, Gesch. Taf. VII erblickt man ungefähr denselben Rundtempel, wieder mit einem andern Gebäude daneben, durch eine Wandöffnung mit gesäultem Vorbau.[2])

[1]) Dies Vor- und Zurückspringen geht später auf den Sockel über. Vgl. Fig. 47 und 50.

[2]) Dasselbe zeigt sich beim Vergleich der reichen Prospecte des palatinischen Hauses *M. I.* XI 23

Nun erinnere man sich der Ikariosreliefs mit demselben Gegensatz von Raumschluss im unteren, Raumöffnung im oberen Theile. Vor der niederen Wand, die den Raum unten abschließt, der feiernde Dichter mit der Geliebten auf dem Ruhebett und von rechts her Dionysos mit seinem Schwarme eintretend. Über der niederen Mauer werden im oberen Theil zurückliegende Gebäude sichtbar. Derselbe Gegensatz wiederholt sich in den bekannten Kitharodenanathemen, vor der Scherwand die Götter, hinter ihr aufragend der Tempel.[1])

Die früher[2]) hervorgehobene Verwandtschaft der Architekturveduten mit Bühnenwänden lasse ich auf sich beruhen, weil sie für den jetzt genommenen Gesichtspunkt nichts ergibt. Nur das Vasenbild des Asteas mit dem rasenden Herakles[3]) darf hier nicht fehlen, weil es die campanischen und römischen Wanddecorationen sicherer als die eben genannten Reliefs mit hellenistischer Kunsttradition verknüpft. Einerlei nun, wie man die Einzelheiten dieses Bühnenhintergrundes, denn nur ein solcher kann es sein, interpretieren will:[4]) die Ähnlichkeit mit den einfacheren Veduten von Boscoreale ist nicht zu verkennen. Ist da doch dieselbe niedere Wand, hier sogar mit dem Mäander abgeschlossen, wie der untere Wandtheil der Ara Pacis; wird doch hinter dieser niederen Wand zurückliegende Architektur sichtbar gemacht oder wenigstens angedeutet durch die Menschen, die da oben erscheinen; zieht sich doch über dem Ganzen die Cassettendecke hin wie in den Boscorealebildern.

mit dem pompejanischen der Villa (Fig. 49, ganz entsprechend auch auf der gegenüberliegenden Wand). Dort gehen dieselben bis unten herunter, da die Scheinwand durchbrochen ist; hier werden sie unten durch die Scheinwand mit ihrer Thür abgeschnitten.

[1]) Auch das lateranische Dichterrelief (Helbig, Führer I [2] n. 684) gehört hierher, obgleich die bekränzte Wand — ein Lieblingsmotiv des zweiten Stils — nicht Raum lässt, darüber andere Gebäude zu zeigen. Auf dieser Wand jedoch stehen Vasen, die ihren Abschluss sinnfällig machen, und am rechten Ende erscheint neben dem Wandabschnitt ein Rundbau wie in den oben angeführten Beispielen.

[2]) *Ara Pacis* S. 219. Vgl. Puchstein, die griech. Bühne S. 22 ff., besonders S. 36.

[3]) Jahrbuch 1900 S. 59 ff. (Bethe) und 1901 S. 27 (Dörpfeld). Bethe erkennt in dem Hintergrund der Handlung eine Bühne, d. h. die Außenansicht eines Hauses, Dörpfeld will das Innere eines Hauses sehen. Schon die Ähnlichkeit des andern Asteasbildes mit Bühnendarstellung (Dörpfeld-Reisch, griech. Theater S. 317) entscheidet, trotz aller Verschiedenheit jener tragischen und dieser komischen Bühne, für Bethe. Ist der Herakles mit seinem Federhelm offenbar bühnenmäßig, und zwar italisch costümiert, so hat der Vasenmaler sicherlich auch das Haus nicht nach der Wirklichkeit, sondern nach conventionellem Schema, wie es die Bühne darbot, gegeben. Für eine Bühnenansicht sind auch die oben sichtbaren Figuren beweisend. Desgleichen die Ähnlichkeit der Bühne des Thonreliefs S. Angelo (Bethe S. 61). Den Kindermord auf die Bühne zu bringen, widerstritt, wie Dörpfeld richtig bemerkt, dem Geiste der griechischen Tragödie und speciell dem Euripideischen Drama. Es ist jedoch nur zu wahrscheinlich, dass die vermuthlich hier wie in ähnlichen Fällen vorauszusetzende unteritalische Bearbeitung des Dramas für die derberen Sinne der Italiker gerade das vor die Bühne brachte, was das feinere Empfinden der Griechen dahinter verwies und nur erzählt vertrug.

[4]) Sind die Säulen oben niedrig zu denken, so vergleiche man Mau, Geschichte Taf. I *b—d*.

5. Scherwände und Schranken in alter Architektur.

Wo anders werden wir nun den Ursprung dieser niedrigen Scherwände zu suchen haben als zwischen Säulen oder Pilastern? Vielleicht wäre die Bühne noch ferner im Auge zu behalten; denn bei ihr bewerkstelligten Stützen mit eingefalzten Holztafeln den Raumabschluss, und in etruskischen Darstellungen sahen wir (S. 34 und Fig. 21) über solchem Getäfel bald die Zuschauer und Kampfrichter sitzen, bald die agierenden Personen auftreten. Auch spätere Wandgemälde zeigten uns Figuren oder was sonst den Blick anziehen sollte, bald unten vor dem Raumschluss, bald oben darüber, im offenen Raum. Aber die Form der antiken Bühne ist noch zu sehr umstritten, um sich auf widerspruchslose Thatsachen berufen zu können.

Man kennt die Balustrade der pergamenischen Stoa. Oft müssen Personen über ihr den Untenstehenden sichtbar geworden sein, wie die Figuren, welche an der Porta Marzia in Perugia über den Gittern zwischen den Pilastern erscheinen.[1]) Von außen lehnen die Klagefrauen des sidonischen Sarkophags gegen die Schranken des Heroons. An einem südrussischen Holzsarkophag des vierten Jahrhunderts waren über den vergitterten Schranken der Intercolumnien ganze Figuren angebracht.[2]) Schranken in großem Stil haben Koldewey und Puchstein zwischen den Riesensäulen des Zeustempels von Akragas nachgewiesen; Steinschranken auch zwischen den Innensäulen eines Tempels (*F*) von Selinus,[3]) und hier endlich wird wohl ersichtlich, dass der Umweg zur Ara Pacis zurückführt. Denn diese Selinunter Schranken sind nicht glatt, sondern in deutlicher Erinnerung an Holzgetäfel in wechselnd erhöhten und vertieften Streifen abgetheilt, dem zwischen Pilastern eingefügten Plankenzaun der Pax nicht unähnlich. Auch in der Cella des Zeustempels in Olympia blieben Spuren von Stein(?)schranken jederseits zwischen der dritten bis fünften Säule, von denen wir jedoch Näheres nicht wissen.

Umso wichtiger sind uns die Schranken zwischen den Thronbeinen des Zeusbildes.[4]) Einerlei, aus welchem Stoff der Thron aufgebaut war: für die Idee eines solchen musste Holz das maßgebende Material sein; und soweit wir eine Vorstellung von ihm zu gewinnen vermögen, weist er mit dem Aufbau der Ara Pacis und den vorbesprochenen gemalten Façaden überraschende Ähnlichkeit auf.

[1]) Pergamenische Stoa bei Springer-Michaelis, Handbuch [6] S. 132 Porta Marzia, Röm. Mitth. 1897, S. 179.

[2]) S. Petersburger *Compte-rendu* 1875 Titelblatt. Die Schranken sind von gleichem Aussehen wie unten in der pompejanischen Scheinporticus, Mazois II 37, 1 und danach Puchstein, Griech. Bühne S. 35.

[3]) S. Koldewey und Puchstein, Griech. Tempel, Akragas S. 16 f., Selinus S. 117.

[4]) Vgl. Röm. Mitth. 1898, S. 159

Die Beine, wegen der Niken daran von quadratischem Durchschnitt,[1]) stehen wie Pilaster an den vier Ecken des quadratischen Throngrundrisses. Zwischen die Beine eingefügte Schranken verhinderten, in den inneren Raum einzudringen.[2]) Diese Schrankenwände waren, nach ihrer Verzierung mit je drei Bildern des Panainos zu schließen, dreigetheilt wie die Frontwände des Augusteischen Altarhofes. Man möchte also die Schranken ähnlich denen im Tempel von Selinus denken mit drei eingetieften Feldern zwischen „trennenden pilasterähnlichen Streifen". Über diesen bemalten Schrankenwänden, deren zweifigurige Gruppen wir, ungeachtet aller Stilunterschiede, mit den Gruppen vor den niedrigen Scheinwänden des Boscorealesaales vergleichen dürfen, lagen die Riegel, κανόνες, von Thronbein zu Thronbein reichend, wie die Ornamentbänder der Ara Pacis oder der Scheinwände von Pilaster zu Pilaster. Und wenn auf den Riegeln des Zeusthrones Statuen standen,[3]) so waren die Schrankenwände auch hier wie in Boscoreale mit diesem Bande abgeschlossen.

Wie in Boscoreale sah man endlich auch über den Schrankenschluss hinweg in den freien Innenraum, sah wie dort auch hier Säulen, die Säulen nämlich, welche den Sitz des Gottes stützten. In den Architekturbildern suchte man den oberen Abschluss der niederen Wand ersichtlich zu machen durch scheinbar darauf stehende, bekrönende Dinge, Triptychen (s. Fig. 48), Masken, Körbe, Vasen, auch Statuen, diese freilich meist karyatidenartig mit weiter oben folgenden Baugliedern in Verbindung gesetzt. Da sind denn die Durchblicke in die rückwärts gelegenen Säulenhallen die Hauptsache, daher der Schmuckaufsätze wenige; am Zeusthron dagegen, wo es die stützenden Säulen eher zu verdecken galt, waren die auf die Riegel gestellten ἀγάλματα die Hauptsache; dass die Säulen trotzdem sichtbar blieben, ist verständlich, und Pausanias sagt es ja auch ausdrücklich.

Das Wesentliche, was beide Constructionen, die wirkliche des Thrones, die nachgeahmte der Wanddecorationen, verbindet, ist die Raumöffnung im oberen, der Raumschluss im unteren Theil.

Dieser Gegensatz war bei wirklichen Schranken selbstverständlich; zwischen den Pteronsäulen des Selinunter Tempels waren thatsächlich unausgefüllte Öffnungen; ebenso vermuthlich in den Cellaintercolumnien von Olympia. Anderswo hat man diese Leeren mit Figuren zu füllen versucht, so beim Zeusthron. Auch werden die colossalen Atlanten in den Intercolumnien des Zeustempels von Akragas von

[1]) Vgl. Fr. Hauser, Jahrbuch 1889, S. 259.

[2]) Die ἐρύματα τρόπον τοίχων πεποιημένα können an sich so gut hölzern wie steinern sein.

[3]) Statuen, nicht Reliefs vor allem wiederum wegen der Niken an den Thronbeinen, deren unten, wo die Schranken anstießen, je zwei, oben vier waren.

Koldewey und Puchstein, obwohl aus tektonischen Gründen als Hochreliefs an schließenden Wänden ausgemeißelt, doch treffend folgendermaßen verstanden: „Unten hohe Schranken zwischen den Säulen, darüber eine ideale Öffnung und innerhalb derselben — einer der wirkungsvollsten Gedanken der antiken Baukunst — die 38 Riesen von 7·50^{m} Höhe aufrecht stehend und das Gebälk stützend.“ Scheinöffnungen mit Dreifüßen in Relief statt wirklicher Dreifüße in wirklichen Öffnungen sieht man über den sehr hohen Schranken zwischen den Säulen des Lysikratesdenkmales,[1]) ein deutliches Vorspiel der drei Jahrhunderte späteren Scheinwirkungen campanisch-römischer Wanddecorationen.

6. Ergebnis für den Fries der Ara Pacis.

Aber, wird man fragen, ist ernstlich daran zu denken, dass der Fries der Ara Pacis nicht als verzierter Wandschluss, sondern als ein mit Kränzen oder Figuren theilweise ausgefüllter Rahmen verstanden werden sollte?

Erinnern wir uns zunächst, dass die Idee einer festen Einhegung des Heiligthums im unteren Theile der Marmorwand derb und klar ausgesprochen worden ist durch ein Ornament, das im italischen Süden (Selinus) wie im Norden (Etrurien) schon im sechsten Jahrhundert in Gebrauch war. An der Außenseite ist dieser Zaun zwar von anmuthigen, blütenreichen Ranken überwachsen und verdeckt, doch ohne dass die Idee des Geheges dadurch aufgehoben oder auch nur geschädigt würde.[2]) Der obere Abschluss durch das Mäanderband ist dann draußen kräftiger als drinnen betont, Gleichheit aber auf beiden Seiten hergestellt.

Darüber sind innen Fruchtguirlanden in plastischer Körperlichkeit angebracht, gleichsam eine Versteinerung und Verewigung der vergänglichen Kränze, welche das Heiligthum an Festtagen schmückten. Aber keineswegs, wie man glauben möchte, als an der Mauer entlang aufgehängt! Gerade in Augusteischer Zeit und vielleicht früher schon wollte man derartige Zierden gleichsam im offenen Raume schwebend verstanden wissen und bemühte sich durch sinnige Einfälle diesen Schein zu erwecken und zu steigern. Am Grabmal der Julier von S. Remy werden sie von fliegenden Amoren getragen und sind nur mit den

[1]) Von Koldewey und Puchstein a. a. O verglichen. Vgl. Springer-Michaelis, Handbuch[6] S. 128.

[2]) Es ist die Verbindung der zwei ersten Arten von Zäunen bei Varro R. R. I 14 K. dem *naturale ... quod opseri solet virgultis aut spinis*, der nicht verbrennt und der *secunda saepes agrestis e ligno ... fit aut palis statutis* mit eingeflochtenem Gestrüpp *aut latis perforatis et per ea foramina traiectis longuris fere binis aut ternis* — dies in Fig. 49 zu sehen. Es ist begreiflich, dass man den lebendigen, nicht verbrennbaren Zaun außen um den andern legte, wie vielleicht auch Eumaios that ξ 10 ff.

Enden an den Eckpilastern befestigt, so dass diese Eckpilaster also mit dem Gebälk scheinbar einen offenen Rahmen bilden, während in den oberen Stockwerken an gleicher Stelle wirkliche Raumöffnung ist.

Auch in den Augusteischen Architekturveduten sind die beliebten Festons fast ausnahmslos mit dem sichtlichen Bemühen gemalt, sie in gleicher Weise schwebend erscheinen zu lassen. Unter allen bisher publicierten Beispielen finde ich nur eines (Barnabei a. a. O. S. 41), wo der Kranz zweifellos an einer Wand hängt. Wo sonst eine Wand hinter dem Kranze sichtbar wird, war der Maler darauf bedacht, vor allem den Abstand des Kranzes von der Wand sinnfällig zu machen.[1]) Bei den prächtigen Festons des palatinischen Hauses[2]) wird diese Idee verstärkt durch Pansmaske, Korb und Krummstab, alles Raum heischende Gegenstände, die deshalb unten daran gebunden sind. Man wird also auch die flatternden Bänder an den Festons der Ara Pacis nicht als künstlerische Phrase auffassen dürfen, sondern als Versinnlichung des Lufthauches, der durch den offenen Rahmen streicht und mit den Bändern spielt.

Ein besonders lehrreiches Gegenstück zu den Festons der Ara Pacis bietet das große Peristyl der Villa von Boscoreale,[3]) dessen wirklichen Säulen andere, an die Wand gemalte entsprechend gegenüberstehen. Diese sind oben verbunden durch effectvoll gemalte Fruchtkränze, die sich von Capitäl zu Capitäl schlingen, unten durch gemalte Schranken,[4]) während im letzten Scheinintercolumnium ein Tisch dargestellt ist, besetzt mit Vasen und anderen Kampfpreisen: also wieder Raumschluss unten, Raumöffnung oben in Farben vorgespiegelt, und die an sich nicht genügend darstellbare Luft durch den Kranz anschaulich gemacht.

Danach werden die Schalen und Stierschädel der Ara Pacis uns nicht nöthigen, die gleiche Auffassung ihrer Festons aufzugeben. Die Schalen, deren Befestigung ohnehin der Phantasie überlassen bleibt, mag man wie *oscilla* aufgehängt, die Stierschädel am Gebälk befestigt denken: ähnlich wie in der Scheinarchitektur bei Mau Taf. V, VI, die auch eines der nicht seltenen Beispiele eines frei, ohne Wand darunter und darüber, liegenden Gebälkes darbietet, wie das der Ara Pacis nach obiger Idee sein würde.[5])

[1]) Wie z. B. im Hause del laberinto Mau Taf. III oder in dem des Gavius Rufus Taf. IV.

[2]) Photographie Moscioni 4282—4284. Ähnlich in der *sala degli instrumenti musicali* in Boscoreale (Barnabei a. a. O. S. 38 und S. 37).

[3]) Barnabei a. a. O. S. 21 ff. mit Fig. 5 und 6.

[4]) Ein ähnliches Beispiel bietet die S. 153, 2 angeführte Scheinporticus im Hause des Sallust: zwischen den Pilastern unten gemalte Schranken, darüber Ausblick in einen Park wie in der Villa der Livia; höher von Pilaster zu Pilaster sich schlingende Kränze und hier der Luftraum durch Vögel anschaulicher gemacht, die sich auf den Kränzen niederlassen.

[5]) Vgl. die Dioskuren-δόκανα, Röm. Mittheil. 1900 S. 43 ff. und die S. 147, 3 angeführten Beispiele aus Wandmalereien.

7. Das Ergebnis für den Außenfries.

Um nun für die rechte Auffassung des Außenfrieses den Standpunkt zu gewinnen, erinnern wir uns, dass nicht nur die menschlichen Gestalten, sondern die wann immer von der Malerei herübergenommenen landschaftlichen Zuthaten an Gebäuden, Bäumen, Felsen u. s. w., kurz alles, was das Relief behandelt und vorführt, sich nicht in der bloßen Form des weißen Marmors, vielmehr von Farbe belebt und dem Schein der Wirklichkeit angenähert darstellte. Daraus scheint zu folgen, dass der Beschauer nach des Künstlers Absicht auch hier Wirklichkeit vor Augen zu haben sich einbilden sollte, trotz der hohen Lage des Dargestellten. War man ja doch von der Bühne her an eine solche gewöhnt.

Erinnern wir uns weiter, dass Wickhoff die beiden Innenbilder des Titusbogens, die kaum weniger hoch dem Beschauer gegenüberstanden, ohne nähere Begründung, in derselben Weise auffasst:[1] „ein Rahmen öffnet sich, und durch ihn sehen wir auf den Triumphzug, der vorüberschreitet. Wir sollen glauben, dass die Menschen sich da vor uns bewegen, wir sollen nicht mehr an Gemälde erinnert werden, sondern die Plastik soll mit ihren Mitteln das erreichen, was eine ganz ausgebildete Malerei erreicht, den Eindruck völliger Illusion.“ Es soll nun keineswegs geleugnet werden, dass dieses Ziel in den Reliefs des Titusbogens in höherem Maße erreicht ist als in dem Augusteischen Friese — jede Zeit hat dafür ihren eigenen Maßstab ; ein principieller Unterschied aber, wie ihn Wickhoff behauptet, besteht weder in dieser noch in anderer Hinsicht zwischen der Kunst des Titus und der des Augustus.[2]) Reliefs, die noch mehr

[1]) Wiener Genesis S. 44.

[2]) Meine Bewunderung für Wickhoffs geistvolle Skizze kann mich nicht abhalten, auf zwei unbegründete Aufstellungen desselben hinzuweisen, die mit den hier erörteten Fragen eng zusammenhängen. Die erste ist die wiederholt vorgetragene Behauptung, dass die Reliefs der Ara Pacis (wie auch die Panzerfiguren des Augustus von Primaporta) zwar in Marmor ausgeführt, aber wesentlich Thonplastik seien: auf die Fläche aufmodelliert zuerst eine Reihe flacher Figuren, auf diese dann eine andere in runderer Körperlichkeit; und S. 26 wird dann zur Bestätigung auf die Überlieferung von Pasiteles' Thonplastik bei Plinius XXXV 156 hingewiesen. Was Wickhoff unter Thonstil versteht, wird S. 43 klar: in Gegensatz zur Ara Pacis, „wo die Nachahmung ... die volle plastische Wirkung verdarb“, werden die Reliefs des Titusbogens gestellt, „im echten Steinstil aus Blöcken gearbeitet, deren ursprüngliche Oberfläche oben und unten am Rande bewahrt ist u. s. w.“ Ganz dasselbe Verfahren ist eben auch an der Ara Pacis beobachtet, und an dem Augusteischen Relief von Ravenna hat Conze (ein Relief von S. Vitale S. 6) dasselbe anschaulich gemacht. Am Friesblock VIII ladet die Fußplatte innen 0·06^{m} aus, ungefähr soviel wie die Festons; außen jetzt noch 0·12^{m}, einst mehr, und das Relief etwa 0·15^{m}.

Der zweite Punkt ist Wickhoffs scharfsinnig ausgedachte Theorie von der an der Ara Pacis erst halb, am Titusbogen dann völlig zur Wirkung gebrachten Berechnung des Schattens, den die Figuren aufeinander, nicht auf den Reliefgrund werfen sollen. Dass die Schattenwirkung an den vier Seiten der Ara Pacis, an den zweien des Titusbogens nie gleich

als die vom Titusbogen beanspruchen, für ein Stück in Rahmen gefasster Wirklichkeit zu gelten, sind die vom Julierdenkmal von S. Remy. Denn hier wird die Idee des freien Raumes innerhalb des Rahmens eben durch die von Amoren über den Köpfen der Kämpfenden getragenen Kränze verstärkt. Und diese Reliefs, mit ihrer stark entwickelten Tiefenrichtung und ihrem malerischen Charakter mehr hellenistisch als specifisch römisch, sind älter als Augustus.

An den architektonischen Perspectiven des frühen ‚zweiten‘ Stiles habe ich nachgewiesen, wie gerade für den Wandtheil, welchen der ‚Fries‘ an der Ara Pacis einnimmt, zwischen den oberen Enden der Pilaster unter dem Gebälk, die Idee einer Raumöffnung innerhalb des architektonischen Rahmens seit längerer Zeit bestand und verwertet wurde. Bestätigten das für den Innenfries die Kränze, so soll es jetzt für den äußeren zunächst durch ein paar gemalte Friese Augusteischer Zeit einleuchtend gemacht werden.



Fig. 51 Odysseelandschaft von Esquilin.

Man sehe die berühmten Odysseelandschaften vom Esquilin, von denen Fig. 51 das Laistrygonenabenteuer nach Springer-Michaelis ^{6} S. 324 wiederholt.[1]) Hier erschienen die Irrfahrten des Odysseus auf landschaftlichem Hintergrunde fast genau in derselben Höhe über dem Boden,[2]) in gleichem Höhenmaß ($1{\cdot}60^{m}$ gegen $1{\cdot}55^{m}$), wie der Ara Pacis-Fries, und nicht anders als dieser zwischen den oberen Enden

sein konnte, ist klar. Auch an demselben Relief war sie zu verschiedenen Tageszeiten ungleich. Unvermeidlich war es, dass zu Zeiten Schatten auf den glatten Grund, d. h. auf die Luft fielen, vgl. Taf. III. S. 42 glaubt Wickhoff den kleinen Fries von Pergamon von einer Halle überdeckt, weil er der auf die Landschaft fallenden Schatten wegen „die Sonne scheuen musste“. Beim Titusbogen dagegen soll die volle Sonnenbeleuchtung eine Hauptsache für die Wirkung sein. Leider waren die thatsächlichen Verhältnisse gerade die entgegengesetzten: die Titusreliefs liegen unter einem Gewölbe, der Telephosfries war ungedeckt.

[1]) In Farben herausgegeben von Woermann, die antiken Odysseebilder Taf. II—IV.

[2]) Von mir nachgewiesen, *Ara Pacis* S. 213, bestätigt von Mau, Röm. Mittheil. 1895 S. 231.

von gemalten Pilastern. Diese Pilaster bilden mit dem Gemälde und gewiss auch mit der unteren Wand (über die man leider nichts weiß) einen Rahmen, durch welchen man — wiederum, sagen wir, trotz der hohen Lage — in die freie Natur hinauszublicken glauben soll. Durch zwei Kunstmittel hat der Maler diese seine Absicht klargestellt. Erstens nämlich sind die Pilaster als doppelte gemalt, wie sie es an der Ara Pacis ja wirklich sind, einer an der Innen-, einer an der perspectivisch für die Vorstellung angedeuteten Außenseite der Wand, geradeso wie es bei den nicht von einem Bogen überwölbten Durchblicken Augusteischer Wanddecorationen [1]) der Fall ist. Und ebenso wie in diesen Beispielen ist auch bei den Odysseebildern der innere Pilaster in hellem, der äußere in dunklem Ton gemalt, der letztere so des stärkeren Contrastes halber, in welchem dazu die lichte Landschaft draußen steht. Zweitens sind die Linien und Farbentöne rechts und links von jedem Pilaster wie zusammengehörig, so dass sie als durchschnittene Theile eines weitausgebreiteten einheitlichen Ganzen erscheinen; man soll sie als continuierlich und nur für das Auge durch die Pilaster durchbrochen verstehen. Nun ist wohl klar, dass diese Durchblicke durch den oberen, gleichsam offenen Wandtheil durchaus der älteren Weise des zweiten Stiles, die S. 150 an den Wänden von Boscoreale nachgewiesen wurde, gemäß sind. Was z. B. in Fig. 48 die Durchblicke auf die Säulenhallen über dem Triglyphenfries, oder in Fig. 49 die architektonischen Prospecte rechts und in der Mitte sind, das waren in dem Hause am Esquilin die Odysseelandschaften. Eben weil man aber schon bald an dem hohen Augenpunkt dieser Durchblicke Anstoß nahm, verlegte man sie dann von oben nach unten und führte statt einer in der Höhe durchgehenden Wandöffnung eine oder mehrere verticale ein, die in richtige Augenhöhe herabreichen.[2])

Mit den Odysseebildern hatte schon Mau [3]) eine Wand aus einem kleinen Gemach in der Villa des Diomedes zusammengestellt (Fig. 52). Hier ist das Verhältnis der Wandtheile, das bei den Odysseebildern erst erschlossen werden musste, größtentheils gegeben: unten Wandschluss zwischen den Pilastern, nicht hoch, mehr Sockel als Scherwand, aber da mindestens die Basen der Pilaster fehlen, auch nicht in ganzer Höhe erhalten (und in Fig. 52 unten noch mehr beschnitten).

[1]) *Mon. ined.* XII 23 und Fig. 49 f.

[2]) Das war sehr nahegelegt schon durch solche Ausblicke, die wie Fig. 49, 52 (vgl. S. 149, 4) bis zum Sockel herabreichten.

[3]) Geschichte Taf. VII oben, Text S. 163. Übrigens ist auch an den römischen Wänden noch manches über dem Ornamentband, also an Stelle des Frieses der Ara Pacis gemalt, was den Odysseelandschaften näher steht, wie z. B. die mit Maskengruppen wechselnden Landschaften M. I. XII 5, dazu XI 44 und die monochromen Friese über den palatinischen Festons (Moscioni Photogr. 4283 f.). Ferner die kleinen eingerahmten Bilder XII 5*a*, 17, 19, hier besonders die rechts im Bettraum gemalten, 23 und 24.



Fig. 52 Wandbild der Villa des Diomedes in Pompei.

An diesem unteren Wandschluss ein Wechsel von hellen und dunklen Quadern, dem Streifenwechsel unseres Plankenzaunes zu vergleichen. Ist es doch auch ganz so, als ob die zwei großen Blütenranken, die scheinbar ohne Grund und Zusammenhang von den beiden Pilastern her in das Bild hineinwachsen, üppige Schösslinge wären von einem die Außenwand überziehenden und dort an den Pilastern emporrankenden Schlinggewächse. Jedesfalls sollen auch sie, ebenso wie sonst häufig hängende Kränze oder Masken, die Idee des freien Ausblicks eindrücklicher machen.[1]) Auch hier übrigens wieder der Contrast zwischen den dunklen Außenpilastern und dem lichten Glanze der Natur: bläuliche Meeresfläche, auf welcher, von Delphinen und Hippokampen getragen, Nereiden gaukelnd ihre Kreise ziehen.

Der Ara Pacisfries hat nun also denselben Platz am Bau, in der gleichen Umrahmung von Pilastern, Gebälk und unterem Wandschluss. Noch größer freilich wäre die Übereinstimmung mit den in Vergleich gezogenen Beispielen, wenn der Figurenfries innen, nicht außen angebracht wäre.[2]) Anderseits leuchtet

[1]) Eine der gewohnten Gedankenlosigkeiten des ausführenden Malers ist, dass er Theile der Ranken durch die Figuren decken läßt.

[2]) Sähe man ihn draußen, so ergäbe sich eine

ein, dass der Fries zum größten Theil Vorgänge enthält, die nicht wie jene Nereiden oder Odysseusabenteuer in der Ferne zu denken sind. Vielmehr mussten hier Anschauung und Raumbewusstsein das, was außerhalb des Heiligthums vorgeht, auch an der Außenseite dargestellt zu sehen verlangen, und namentlich konnte die fortschreitende Bewegung vom Ausgangspunkt her bis zum Eingange der Ara Pacis nur hier verständlich werden. Blieb es doch auch der Phantasie des von außen gegen die Marmoreinfassung blickenden Beschauers freigestellt, die Festzüge und selbst die übrigen Scenen im Freien sich bewegend oder existierend zu denken. Auch am Julierdenkmal sah man die vier Kampf- und Jagdbilder an den Außenseiten und doch, wie bereits bemerkt ward, gleichsam in den freien Raum hinausprojiciert.

Lassen sich aber unsere Friesbilder überhaupt inhaltlich mit den Odysseebildern und den Nereiden vergleichen? Von einem wenigstens, von der Tellus mit den Aurae, wird das niemand bestreiten. Was aber bei diesem zutrifft, muss auch von den andern gelten, und zu den Heiligthümern des Mars und der Magna Mater (Taf. III) bieten die Architekturprospecte von Boscoreale und dem Palatin (vgl. Fig. 50 ff.), zu der Cultushandlung am Tellusaltar die Durchblicke des Trasteverehauses genügende Analogien.[1]) Ein Blick auf die Zusammenzeichnung in Fig. 31 S. 78 wird dies unmittelbar erläutern.

8. Der Rankenzaun.

Die Marmoreinfriedung der Ara Pacis ist also durch ihren Schmuck zur Hälfte negiert. Denn in ihrem oberen Theile blieb von der Einhegung für die Idee nur der Rahmen übrig, innerhalb dessen innen die Kränze zu schweben, außen die Festzüge sich zu bewegen schienen. In wirksamem Gegensatz dazu war im unteren Theile die abschließende Function der Wand betont, zumal im

merkwürdige und doch aus dem oben dargelegten Zusammenhang völlig begreifliche Übereinstimmung mit der in Fig. 21 angedeuteten etruskischen Wandverzierung.

Ohne hier auf eine Vergleichung mit etruskischen Grabmalereien überhaupt eingehen zu wollen, sei doch kurz bemerkt, dass in vier Punkten die Decoration der Pax-Einfriedung mit den Grabkammern merkwürdige Übereinstimmung zeigt. Diese sind erstens die Gliederung in Seitenfriese und Kurzstücke, besonders der Eingangsseite (z. B. Canina, *Etruria marit.* II 81); zweitens die Höhe des Figurenfrieses über dem Boden, vgl. z. B. *Mon. ined. d. Inst.* I 32 f. und V 16, Ant. Denkm. II 42; drittens, dass öfters unterhalb des Figurenstreifs Pflanzen und Gebüsch den untern Wandtheil füllen, so namentlich in der *tomba dei tori* Ant. Denk. II 41; viertens, dass sogar gemalte Säulen an den Ecken neben der horizontalen auch die verticale Gliederung gleichmachen, so in der tomba delle Lionesse Ant. Denkm. II 42 und 42 *a* 9 und 10.

[1]) Z. B. Barnabei a. a. O. Taf. IX Mitte = S. 79 (unsere Fig. 49), auch S. 74, endlich S. 75 und die S. 147, 3 angeführten Beispiele und unsere Fig. 50.

Inneren, wo das Bedürfnis am fühlbarsten war. Das ist in so einfacher Weise geschehen, dass an eine übertragene Kunstform nicht gedacht zu werden braucht, obschon Analogien im Osten keineswegs fehlen. Wer weiß, ob die gewählte Form nicht im letzten Grunde auf Pfahlbauten und Terremare zurückgeht. Ist doch gewiss ein starker italischer Einschlag auch in dem Rankenzaune außen anzuerkennen, nicht insofern nur, als Varro (S. 35 und 141) uns zu dem todten auch den lebendigen Zaun kennen lehrte.

Italischer Wirklichkeitssinn hat nicht bloß in späteren Zeiten bewunderungswürdige Pflanzenbilder geschaffen,[1]) vielmehr schon früh eingewirkt, um dem aus griechischer Kunst überkommenen vegetabilischen Ornament einen Theil seiner Stilstrenge zu nehmen und den so mannigfach conventionellen Ranken und Blüten ein mehr natürliches, freieres Wachsthum zu verleihen. Ein Geschmack, der die mannigfaltigen Früchte der Festons so naturgetreu bildete, der in derselben Epoche den ganzen botanischen Reichthum eines Parkes an die Wände der *Villa ad gallinas* malte,[2]) der endlich, nach griechischem Muster freilich, das Sumpfgewächs zu Füßen der Tellus sprießen ließ, konnte nicht umhin, zwischen die Phantasiegewächse des Blütenzaunes einzelne Züge einzustreuen, die durch ihre Eigenart abstechen und sich durch Naturwahrheit auszeichnen.

Es ist bekannt, dass die Akanthoskelche und die aus ihnen aufsteigenden Stengel, die Rankenwellen, die Art ihrer Verzweigung, die Deckblätter über den Abzweigungen, die Canelierung der Stengel, die Palmetten und andere Blütenformen schon im fünften Jahrhundert v. Chr. von griechischer Malerei und Plastik erfunden oder entwickelt und vielfach auf Vasen, an Krönungen von Tempeln und Stelen, an Marmorsimen und Friesen dargestellt wurden.[3]) Friese und Simen begünstigten das Fortranken in die Länge, Krönungen und Capitäle das Emporwachsen aus einer Hauptpflanze. Zum Überspinnen größerer Flächen, wie es an der Decke des Orchomenischen Schatzhauses schon mit Spiralen, den Vorläufern der Ranken, versucht war, bot die Architektur kaum Gelegenheit, wenn schon an Säulenhälsen und Friesen sich die Rankenbänder zu beträchtlicher Höhe entwickelten.[4]) Das ungewöhnlich reiche Capitäl von Eleusis am Propylon des Appius Claudius Pulcher[5]) ist der Ara Pacis schon sehr zeitnah.

Breitere Entfaltung, ein förmliches Wuchern der mit Palmetten gekrönten

[1]) Vgl. namentlich den von Rosen umrankten Candelaber, den Durm, Baustile II S. 272, und Wickhoff, Wiener Genesis S. 34 f., abbilden.

[2]) Vgl. Ant. Denkm. I T. 11, 24, 60 und Röm. Mittheil. 1890 S. 78.

[3]) Vgl. A. Riegl, Stilfragen und Meurers lehrreiche Studie im Jahrbuch 1896 S. 117 ff.

[4]) S. Meurer a. a. O. Fig. 29 ff.

[5]) Springer-Michaelis Handbuch[6] S. 134. Vgl. CIL III 547 und *Bullet. d. Inst.* 1860 S. 225.

Ranken, geht von dem Henkelansatz griechischer Schalen, Amphoren und Hydrien aus.[1]) Da überwachsen die Ranken, nach dem alten Princip noch gestaltet, doch nun aufwärts zugleich und seitwärts sich entwickelnd, zuletzt den ganzen, nicht vom figürlichen Schmuck eingenommenen Gefäßkörper.[2]) Das vollendetste Beispiel in kunstreicherer Technik, bemerkenswert auch wegen der symmetrisch angeordneten Vögel, die gleich den Schwänen der Ara mit erhobenen Flügeln auf den Ranken sitzen, ist die schöne Silbervase von Tschertomlik.[3]) Diese reichen Rankengeschlinge vererben sich auf die großgriechischen Gefäße. Hier behalten sie die alte Stilisierung, aber wie sie immer schematischer und lebloser werden, entsteht neben ihnen eine andere Art von Ranken- und Blütenschmuck, der für die Schulter und den Hals der großen Prachtgefäße ebenso typisch wird, wie es die alten Henkelpalmetten an ihrem Platze gewesen waren, die neben jenen neuen, reicher ausgestatteten zu bestehen fortfahren. Die gemeinsame Abstammung beider kann man nicht bezweifeln.[4]) Es ist jedoch nicht bloß eine neue Zeit, sondern auch der neue Boden Italiens, auf welchem sich die alte Ranke in reicherem, üppigerem Wachsthum entfaltet. Namentlich wird jetzt vorherrschend das Motiv, einen centralen Blütenkelch mit einem Kopf oder ganzen Figuren zu krönen, diese meist geflügelt, um die schwanken Stengel nicht zu sehr belastet erscheinen zu lassen.



Fig. 53 Relieffragment aus Ceglie.

Gleicher Zeit und Kunstübung entstammt auch ein Relieffragment aus Ceglie, vor einigen Jahren in Brindisi in Nervegnas Besitz, dem auch die photographische Vorlage zu Fig. 53 verdankt wird. Aus weißem Kalkstein gearbeitet,

[1]) Winter, die Henkelpalmette auf attischen Schalen, Jahrbuch 1892 S. 105.

[2]) Vgl. z. B. Gerhard, Apul Vasen XIII f.

[3]) Petersburger *Compte-rendu* 1864 Taf. I, Springer-Michaelis[6] S. 291. Man vergleiche damit den Augusteischen Silberkrater von Hildesheim, jetzt bei Pernice und Winter, Hildesheimer Silberfund Taf. XXXIII.

[4]) Mehr noch die alten Palmettenblüten findet man z. B. Gerhard Apul. Vasen II, IV. Die neue, natürlichere Blütenform und reicheres Geranke zeigen I, III, V, VI, und den weiteren Fortschritt lassen Gerhard, Griech. Mysterienbilder Taf. IV und VIII unschwer erkennen.

noch 0·58 m hoch, 0·47 m breit, wird die dünne, offenbar für eine Verkleidung bestimmte Platte einst mindestens 1 m breit und kaum viel weniger hoch gewesen sein. Die zierliche Arbeit darf man noch dem vierten Jahrhundert zuschreiben, namentlich wegen der feinen, noch nicht knabenhaften Bildung des großbeschwingten Eros. Leicht und graziös hat er sich auf einer der Spiralen, deren charakteristische Schrägansicht ihre Breite anzeigt, niedergelassen[1]) und blickt nach einem irgendwie aus den Ranken hervorkommenden Greifen um. Gewiss entsprach diesem Eros ein anderer linker Hand. Der Mittelkelch wächst aus dem centralen Akanthos hervor, zieht sich zunächst zusammen, um sich dann zu einem weiteren Blütenkelch zu entfalten, der vermuthlich einen weiblichen Kopf, also wohl den der Aphrodite, trug. Wie nahe die Zeichnung dieser Ranken, besonders der schräg gesehenen Spiralen, der ganze Wuchs, auch die Blüten dem Halsschmucke der großgriechischen Prachtgefäße[2]) steht, wird angesichts der Ranken der Ara Pacis erst recht einleuchtend. Die große Fläche, welche diese zu bedecken hatten, musste einen anderen Wuchs bedingen. Sie konnten nicht mehr, wie an den Prachtgefäßen und, soviel zu sehen, genau so auf der Reliefplatte von Ceglie, alle direct aus einem Kelch hervorgehen. Der griechisch-römische Künstler ließ von dem großen Akanthoskelche eine Ranke nach alter Weise ausgehen, diese am Boden entlang rollen und aus ihren Windungen andere nach oben aufsteigen. Und um der Idee des Zaunes gemäß die ganze Fläche zu füllen, ließ er in reichlich phantastischer Weise Ranke aus Ranke und sogar eine Blüte aus der anderen hervorwachsen. Auch darin freilich waren, wie die Tarentiner Vasen zeigen, andere vorangegangen. Eroten, Phantasiegeschöpfe überhaupt sind verbannt, nur die Schwäne Apollos erinnern an die Flügelwesen der Prachtgefäße. Außer ihnen sind Schlangen, Eidechsen, Vöglein, und wenn wir die Rankenpfeiler hinzunehmen, Adler und Eulen mit ihrer Beute als lebende Geschöpfe da; diese alle aber in ihrem ganzen Thun und Erscheinen ebenso naturgemäß wie die Schwäne symbolisch und conventionell. In diesem Gegensatze bekunden sich zwei verschiedene Bildungsprincipien, die sich auch im Rankenwerk selbst miteinander abfinden. Das eine ist das griechische Erbtheil, ein nach strengen Stilgesetzen von der Phantasie geformtes Gewächs, das im Laufe der Zeit, allerdings auch von griechischer Kunst schon, mit immer mehr durch Naturbeobachtung gewonnenen Elementen ausgestattet[3])

[1]) Plato, Symposion c. 18 am Ende: οὗ δ᾽ ἂν εὐανθής τε καὶ εὐώδης τόπος ᾖ, ἐνταῦθα καὶ ἵζει (Ἔρως) καὶ μένει.

[2]) Vgl. Gerhard, Griech. Mysterienbilder Taf. III: jederseits des Kopfes ein Eros stehend, aber mit denselben Spiralen hinter sich.

[3]) Vgl. dafür besonders Meurers Studie a. a. O. S. 132 f., 135, 138 ff. und besonders 145 ff.

und wirklichem Gewächs angenähert war. Das andere ist eine unmittelbare Hingabe an die Natur, der Versuch, noch weit energischer das stilisierte Kunstgewächs zu einem natürlichen umzubilden oder mit getreulich nach der Wirklichkeit wiedergegebenem zu verquicken.[1])

Auf das Stilisierte braucht nicht hingewiesen zu werden; was sich dem Auge eher entzieht, sind die trotz aller Phantastik an wirkliche Pflanzen gemahnenden Züge: die mit unregelmäßigen Krümmungen aufsteigenden nichtcentralen Blütenstile; die an langen, fadendünnen Stengeln hängenden Blüten, die, wo sie nicht der Flächenfüllung zuliebe sich frei tragen müssen, über stärkere Zweige gelegt sind; die mannigfaltigen Formen der Blüten und besonders ihre freien Drehungen und Biegungen aufwärts, abwärts, nach vorn schräg oder grad sich öffnend oder zum Grunde abgekehrt. Eine naturwahre Einlage und symbolisch zugleich waren die Lorbeerkränze (S. 24). Das Merkwürdigste dieser Art ist die kleine blühende Winde, die, man weiß nicht woher, wie ein Parasit plötzlich sich um den starken Rankenstengel von Block C (Fig. 13) windet. Da ist Phantastik und Wirklichkeitsbild greifbar ineinander geschlungen.

9. Der Parthenonsfries als Vorbild.

Die Anordnung der Festzüge im Friese hat aber, auch abgesehen von dem S. 153 ff. entwickelten Gesichtspunkt, eine weit zurückreichende Vorgeschichte. Sie ist zweifellos durch das große, schon mehrfach genannte Vorbild des Parthenonsfrieses angeregt. Nicht in unfreiem Geiste aber ist der Künstler ihm gefolgt, sondern mit Geschick hat er der Gliederung des Baues seine Ideen eingefügt, kaum größer, wenn er die Architekturform selbst erdachte, als wenn er sich einer gegebenen anpasste.

Am Parthenon umschlang der Fries wie ein Band das ganze Tempelhaus innerhalb der Ringhalle. An keiner Stelle unterbrach ein architektonisches Glied den Festzug, der als ein doppelter, d. h. zweimal wesentlich derselbe, von der Hinterseite des Tempels her an beiden Langseiten herumgeführt war. Weil der Tempel seine Rückseite dem Burgeingang zukehrte, sollte der Zug zuletzt an der Frontseite anlangen und dort haltmachen. An der Hinterseite also spaltete er sich, doch nicht in der Mitte, sondern das Auseinandergehen verbirgt sich an der Südwestecke des Tempelhauses. Vorne dagegen ist die Doppelung offen vor Augen gestellt und in genialer Weise zu einer symmetrischen Composition

[1]) Beide Richtungen sind scharf gegeneinander gestellt in Wickhoffs Studie

benutzt. Gleichsam in einer Schleife sind hier die Enden der wie ein Band um den Tempel sich windenden Züge vor der Stirn des Hauses verknüpft. In der Mitte einen sich die abgelösten Spitzen beider Züge soeben zu einer centralen Gruppe, die in die Cella eintritt. Ihrer Wiederkehr harren draußen in ruhiger Haltung die Vordermänner der Züge, und zwischen den Eingetretenen und den draußen Harrenden[1]) sitzen als unsichtbare Zuschauer die Götter: zwei Gruppen, die das Auge schon nach ihrer Anordnung unschwer zur Einheit zusammenfasst, umsomehr also, da jede einen Theil, fast darf man sagen die Hälfte einer Zwölfgötterversammlung enthält.

Auch an der Ara Pacis war der Festzug, wie wir sahen, gedoppelt, aber in der Hauptanlage beidemal derselbe. An zwei Punkten nun vornehmlich hat der Schöpfer des römischen Frieses den athenischen zum Vorbild genommen, vorne und hinten. Auch er hat an der Vorderseite Götter als unsichtbare Zuschauer den nahenden Zügen entgegensehend dargestellt, aber sie blieben durch die den Fries unterbrechende Thür getrennt. So fehlte hier der eigentlich verbindende Mitteltheil, der Knoten der Schleife, und erheblich schwerer war es, die jederseits der Thür zunächst befindlichen Götter zur Einheit zusammenzufassen, selbst wenn, wie fast selbstverständlich ist und S. 124 so vorausgesetzt ward, auch hier erst beide Gruppen zusammen eine Göttereinheit ausmachten.

Was dem Künstler an der Front der Marmoreinfassung durch die Architektur derselben verwehrt war, die vollendete Verknüpfung der beiden Züge, das gelang ihm umso glücklicher an der Rückseite, wiederum in Anlehnung an Pheidias, aber doch nicht ohne Originalität. Eine ideale Götterdarstellung setzte er in die Mitte ein, dreitheilig wie am Parthenonsfries die Mittelgruppe mit den zwei Götterreihen. Jener entspricht die Tellus mit den Kindern, in denen sich schon die Zweiheit der Züge ankündigt, wie sie in den Mittelfiguren über der Thür des Parthenon noch nachklingt. Die göttlichen Aurae sodann sind für den soviel kleineren römischen Fries, was die sechs Götterpaare am Parthenon: sie bilden eine Einheit durch Gleichheit des Wesens und der Beziehung zur Tellus; sie sind zwei für das Auge; und nach entgegengesetzter Richtung, wie die zwei Festzüge, richten sich ihre Träger.

Wie viel Eigenartiges und Neues bietet die Composition nun doch bei aller Abhängigkeit (vgl. Fig. 31 S. 78). Tellus, an die sich der Cultus der Pax anschloss,

[1]) Man thut vielleicht besser, nicht genauer bestimmen zu wollen, wo sie sitzen. Dass sie drinnen sitzen, wird man schwerlich mit Furtwängler MW. S. 190 sagen wollen. Das kann zur Unterstützung seiner Deutung der Diphrophoren, als brächten sie Sitze für die Götter, nicht dienen.

steht auch in der Schilderung des Frieses als Ausgang des Festes da. Doch nicht die Festzüge selbst lässt der Künstler nun unmittelbar an das große Centralbild der Rückseite anschließen. Von dem idealen Naturbilde, in welchem lebendige Götter eines freien Daseins genießen, werden wir durch sinnvolle und beziehungsreiche Mittelglieder in die menschliche Sphäre hinübergeführt. Auf der rechten Seite, wo der Anschluss erhalten und das Fehlende mit genügender Sicherheit ergänzt werden kann, sieht man sich aus der weiten, großen Welt in ein begrenztes städtisches Local versetzt, darin statt der lebendigen Götter ihre von Menschenhand errichteten Cultusstätten stehen, auf dass die Menschen ihnen nahe zu kommen vermögen: der Altar ebenderselben Tellus auf den Carinen, das Tempelchen der Penaten auf der Velia, am Abhang des Esquilinus. Auf der anderen Seite, nach der oben S. 69 ff. begründeten Vermuthung, stellte sich Vesta dar, die der Tellus im Wesen nahverwandte, in ihrem mit hochheiligen Cultusmalen gefülltem Heiligthum; ob Bild, ob lebendige Göttin lässt der Relieftypus, den wir von der Ara Pacis entlehnt glaubten, unentschieden; neben ihr die ihrem Dienst geweihten Jungfrauen. Dann erst, hinter stattlichen Tempeln wie verschwindend, die Letzten der Festzüge, die an diesen Gotteshäusern vorbeigezogen sind und auf den Seitenwänden erst, den ganzen Fries füllend, sich entfalten.

Die verbindenden kleineren Bilder, die, so wie sie hier stehen und verwendet sind, etwas ganz Neues und für dies Heiligthum und diesen Fries erfunden sein müssen, sind gewissermaßen ein Ersatz für dasjenige, was die Panathenäen-Pompe, trotz ihrer soviel größeren Länge, so reich und mannigfaltig macht, so frei hält von ermüdender Eintönigkeit. Einen wie geringen Theil nur der Langseiten nehmen am Parthenon die würdigen Männer der Euandrie ein; und wie viel mehr Abwechslung ist auch in ihre Reihe durch das von Wickhoff so wohl gewürdigte natürlich menschliche Gehaben hineingebracht. Man vergleiche damit die Dignität der römischen Ritter und Senatoren, deren keiner sich auf der Straße seinen Kranz zurechtrückt, und die nicht aussehen, als ob sie, durch irgend etwas erschreckt, in Unordnung gerathen könnten. Ein Zweifel ist freilich erlaubt, ob die Römer in Wirklichkeit so gleichmäßig ihre Würde wahrten, und ebenso anderseits, ob die athenischen Archonten, Rathsherren und namentlich die Leiter des Zuges wirklich in so freier Natürlichkeit sich bei dem großen Feste zeigten. Vermuthlich ließ man nur dem Künstler in Athen, wo alles künstlerisch empfand, soviel freiere Hand als in Rom,[1]) die Menschen mehr in ihrem wahren Wesen zu zeigen, uneingeschränkt durch Sitte und Regel.

[1]) Eine Parallele bietet die strenge Gepflogenheit römischer Kunst in Schlachtdarstellungen, Römer nicht gefallen darzustellen, wovon griechischer Wahrheitssinn durchaus abweicht.

Um ein Element ist der römische Fries reicher als der athenische, um die Kinder, und diese bringen mehr als einen heiter anmuthigen Zug in das sonst so feierliche Bild. Etwas ganz Neues ist sodann das zwar auf wenige Köpfe beschränkte, aber wirksam angebrachte Publicum (Taf. VI 2 ff.). Denn für den Parthenonsfestzug gibt es nur ideelle Zuschauer, nach denen Reiter und Fahrende öfter den Kopf wenden als Fußgänger, Frauen niemals, wie es die römischen mehrfach thun. Auch nach den Nachfolgenden sehen die Römer häufiger um als die Athener, die Motivierung des Sichumwendens fehlt jedoch am athenischen Werke weniger als am römischen. Nicht zu vermissen war sie da, wo ein besonders ausgiebiger Gebrauch von solcher Bewegung gemacht wird. Im linken Zuge nämlich wenden sich zwei nebeneinandergehende Männer 31, 32 beide zugleich um. Der Grund ist, dass sich eben jetzt das gemischte Gefolge von Frauen und Kindern anschließt. Am Parthenonsfries ist der Zug, vielleicht der Wirklichkeit gemäß, jedesfalls zu außerordentlichem Vortheil der künstlerischen Wirkung, nicht als ein gleichmäßig sich fortbewegender dargestellt, sondern als ob er aus verschiedenen Abtheilungen, deren jede sich selbständig organisierte, sich eben erst bildete.[1]) Dieses successive Sichanreihen der einzelnen Theile ist namentlich beim Anschluss der Wagen an die Fußgänger und wieder der Reiter an die Wagen in lebendigster Weise geschildert. Und damit hat der attische Meister noch ein zweites trefflich verbunden. Er hat diese Anschlüsse in beiden Zügen verschieden dargestellt, in dem rechten oder nördlichen als eben erst sich vollziehend, in dem linken als bereits geschehen, also hier einen etwas späteren Moment als dort zur Darstellung gewählt.[2]) Auch dies hat sich der römische Künstler nicht entgehen lassen. Denn beim Anschluss des freien Gefolges 20 ff. im rechten Zug zeigt sich merklich geringere Bewegung als im linken. Das gleiche Zeitverhältnis zwischen beiden Zügen liegt, worauf schon bei der Beschreibung S. 126 aufmerksam gemacht wurde, in den Kopfstücken Taf. VII noch viel greifbarer vor; links wird der Stier noch harmlos geführt, rechts schon von tödlichem Schlage bedroht. Auch darauf wurde schon früher hingewiesen, dass von der Spitze des linken Zuges die Bewegung und Ordnung der Paare anfangs zunimmt, später wieder nachlässt, selbst das wohl eher dem athenischen Meisterwerk als der römischen Wirklichkeit entnommen.

Freilich muss der römische Fries hinter dem wunderbaren Leben, welches die langen Figurenreihen des attischen durchdringt und einem lebendigen Organismus ähnlich erscheinen lässt, schon durch seine Reliefbehandlung zurück-

[1]) S. Petersen, Kunst des Pheidias S. 282 f., 297. [2]) Die Erklärung dazu: Kunst des Pheidias S. 298.

stehen. An Stelle des aus der Zeichnung hervorgegangenen griechischen Flachreliefs, das uns niemand besser verstehen lehrte als Conze, wie es fünf, sechs und mehr Figuren voreinander vortreten lässt, ohne dass sie sich mehr als eine einzige über den Reliefgrund erheben, hier mit wenigen Ausnahmen, die bei der Beschreibung hervorgehoben wurden, nur die zwei Reihen der links und der rechts Gehenden, von ihnen die einen in flachem, die andern in hohem Relief. Also um den Preis der freieren Bewegung, des Lebens im ganzen ist die mehr plastische Rundung und Körperlichkeit der vortretenden Figuren erkauft.

10. Die Vorbilder für die kleinen Friestheile.

Wie am Parthenon ist absichtlich in den langen Friesen der Seitenwände, mit vielleicht einer Ausnahme,[1]) jede Charakterisierung des Ortes der Handlung, jedes Beiwerk von Architektur und Landschaft vermieden und ausschließlich den kleineren Bildern der Frontwände vorbehalten, hier bestimmt, die Lücken zwischen den freier und mannigfaltiger gruppierten Figuren zu füllen, wie ja auch in Metopen und Giebeln des Parthenon dies landschaftliche Element nicht ganz fehlt. Hat nun die Ara Pacis und die Augusteische Kunst mit einer solch ausführlicheren Darstellung des Hintergrundes und der räumlichen Umgebung etwas wesentlich Neues geleistet oder ist sie auch darin von früherem abhängig? Die Abhängigkeit der Augusteischen Kunst auch in diesem Punkte ist namentlich von Th. Schreiber, ihre Originalität neuerdings von Franz Wickhoff verfochten.[2])

Die attische, vielleicht mehr noch die peloponnesische Kunst legte das Hauptgewicht auf die Götter, Helden und Menschen und das von ihnen nicht zu trennende lebendige Geschöpf, und je größer das Bild, desto ausschließlicher fast gehört diesem der Bildraum. Gelegentlich durch die Handlung selbst geforderte todte Gegenstände, wie Baum und Quelle im Parthenonswestgiebel, Fels oder Baum bei Thaten des Theseus oder Herakles, bilden keine wesentliche Ausnahme. Schon etwas anderes sind die knappen Andeutungen eines großen Naturbildes im Ostgiebel des Parthenon, ebenso die Hügel, auf denen im Ostfriese des

[1]) Nämlich der S. 103 angenommenen Andeutung.

[2]) Vgl. Schreiber, die Grimanischen Brunnenreliefs; desselben Hellenistische Reliefbilder, die Alexandrische Toreutik und den S. 49, 1 citierten Aufsatz; Wickhoff, Einleitung zur Wiener Genesis. Sehr lebhaft für Wickhoff trat Dragendorff ein, Über die arretinischen Vasen und ihr Verhältnis zur Augusteischen Kunst in Bonner Jahrb., Heft 103, 1898 S. 92 ff. In Schreiber'schem Sinne recapitulierte Courbaud, *Basrelief romain* u. s. w. S. 233 ff., 267 ff., und auf dieselbe Seite neigte sich offenbar auch Conze, Arch. Anz. 1899 S. 18. Den exacten Weg des Einzelbeweises hat Amelung beschritten, Röm. Mitth. 1894 S. 315 und 1901 S. 258.

‚Theseion' die Götter sich als Zuschauer niedergelassen haben. An der Nikebalustrade mag man Schiffsprora und Tropaia zum Nothwendigen rechnen; ein freieres Beiwerk, leider unkenntlich und unsicher geworden, wäre die Andeutung des Heiligthums, welche oben (S. 103) zum rechten Fries 3 zu vergleichen war.[1]) Zahlreicher und mannigfaltiger sind diese Elemente im Fries des Lysikratesmonumentes geworden. Auch in der griechischen Sculptur scheint indessen das enger begrenzte Bild, also das Votivrelief, daneben auch das Grabrelief und mythische Darstellungen geringeren Umfanges, der Aufnahme solchen Beiwerkes günstiger gewesen zu sein.[2])

Größere Neigung, menschliche Gestalten in reale Umgebung hineinzustellen, hat, vom Homerischen Schilde an, die Kunst der Ostgriechen gehabt. Reiche Belege liefern dazu die Friese von Gjölbaschi-Trysa und vom Xanthischen Nereidenmonument, Reliefs von Tlos und Pinara. Derselben östlichen Heimat entstammen ja auch der Nil und der Farnesische Stier mit den Scenerien an ihren Basen, desgleichen der kleinere Fries von Pergamon,[3]) der nicht ohne Grund immer zuerst mit der Ara Pacis verglichen worden ist, schon wegen des starken, mitunter vielleicht überschätzten Einflusses, den in künstlerischen und wissenschaftlichen Dingen die Attalenstadt auf ihren Erben ausübte. Diesem Einfluss haben wir jetzt an der Ara Pacis etwas genauer nachzuspüren.

Wir sahen S. 141, dass jetzt der Vergleich beider Altäre auch in den Maßen Berechtigung hat. Der Telephosfries war ohne Zweifel viel länger als der Augusteische,[4]) hatte aber fast dasselbe Höhenmaß (1·58 ^{m} statt 1·55 ^{m}) und war gleichfalls unbedeckt, also nicht anders beleuchtet als dieser. Er lag aber in Augenhöhe, von 1·36 ^{m}, also nur etwa halb so hoch, doch nur deshalb, weil unter ihm Sockel und Basis fehlte, und der Untertheil der Wand niedriger war (1·38 ^{m} statt 1·82 ^{m}); denn über ihm lag nur ein Sims, wie über dem römischen Fries das Gebälk. Ob auch der Telephosfries wie durch einen Rahmen gesehen wirken sollte, bleibt dahingestellt: jedesfalls war der Rahmen weniger markiert als an der Ara Pacis.

[1]) Vgl. Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike S. 7 f.

[2]) Votivreliefs hat Amelung (S. 70 und 262) angeführt; von Grabreliefs vergleiche man die Stele und Stufe des Att. Grabreliefs Taf. 205 und 211, auch 204, 186; den merkwürdigen Fels in dem berühmten Albanischen Relief Taf. 247; beachte auch den Felsboden auf den Kampfbildern 245, 246, das Schiff 251, die Kline 254 u. s. w. Aus heroischem Kreise seien die Odysseus-Penelopereliefs (Athen. Mittheil. 1900 Taf. XIV), Elektra am Grabe des Vaters genannt.

[3]) Er steht in dieser Hinsicht zum grossen Gigantomachiefries in demselben Gegensatz wie die kurzen Friesstücke der Ara Pacis zu den längeren.

[4]) Schrader (Jahrbuch 1900 S. 111) gelangt entweder zu 65·50 ^{m} oder zu 89·70 ^{m} Länge, je nachdem der Fries auf das Innere des Hofes beschränkt war oder nicht. Das von Héron de Villefosse (*Acad. des inscr. et b. l.*, C. R. 1901 p. 823) glücklich entdeckte Medaillon bringt hierfür wohl keine Entscheidung.

Wirklich bietet nun für deren kurze Friesbilder der Telephosfries ungefähr ebensoviel Vergleichspunkte wie der Parthenonsfries für die langen. Einerlei ob der Schöpfer des Ara Pacis-Frieses zugleich der Architekt des Baues war und die Gliederung des Frieses an den beiden Fronten selber erdachte oder ob er die Architektur fertig vorfand:[1]) jedesfalls erfüllte er an ihrer Hand die Aufgabe, verschiedene Acte der Friedensfeier in zeitlicher Abfolge nebeneinanderzustellen. Die beiden Kopfstücke kann man allerdings, trotz der trennenden Pilaster, als einheitlich mit den Festzügen der Seitenwände auffassen; nicht so das Tellusopfer und den Vorgang im Hause der Vesta. Dass die Zahl dieser Voracte eine geringe ist, begründet keinen wesentlichen Unterschied zwischen diesen Scenen und den esquilinischen Odysseebildern, die schon S. 158 f. unter anderem Gesichtspunkte mit ihnen verglichen wurden. In beiden Fällen haben wir es mit ‚continuierender', wie Wickhoff es nennt, oder ‚erzählender' Darstellung, wie andere es nennen, zu thun. Dafür war aber der pergamenische Telephosfries ein jedesfalls in Rom bekanntes Beispiel. Denn in diesem Friese war die Geschichte des Helden in einer langen Reihe von kleinen Einzelbildern vorgeführt. Das äußerliche Mittel, die einzelnen Scenen zu trennen, ist im Telephosfries ein anderes als bei den Odysseelandschaften und dem Friedensfriese, aber die ideelle Einheit eines räumlichen Zusammenhanges ist hier wie dort vorhanden: die größeren oder geringeren Zwischenräume überfliegt die Phantasie unbewusst. In den beiden römischen Friesen, dem gemalten wie dem plastischen, gehören die trennenden Pilaster zur Umgebung des Beschauers, aus welcher heraus er die Scenen erblickt; am Telephosfries dagegen gehören die trennenden Bäume, Stelen, Säulen (wie an den Friesen von Gjölbaschi-Trysa und wieder an den römischen Triumphalsäulen) zu den dargestellten Scenen selbst. Diese Scenen aber bilden hier wie dort eine ideale Continuität.

Ein so mannigfacher Wechsel der Vorgänge wie am Telephosfriese spielte sich nun freilich an dem Friedensfriese nicht ab. Aber ein jedes Element, welches zur Raumdarstellung in dem Bilde des Tellusopfers, dem bezeichnendsten dieser Art, verwendet ist, findet sich an dem Telephosfries wieder, so vor allem das den Hintergrund füllende Terrain, sei es Hügel, sei es Berg (5—8, 12, 45 ff. der Schrader'schen Tafel I im Jahrbuch 1900), ein Altar, wenn auch nicht zur Opferung, sondern als Asyl benützt (42), Bäume, und zwar sowohl mit deutlich gezeichneten Einzelblättern, wie der Eichbaum im Tellusopfer (3, 12), als auch mit mehr illusioni-

[1]) Erwägt man die Unterbrechung, welche die Thür an der Frontseite seiner Nachahmung des Pheidiassischen Vorbildes verursachte, so wird man dies letztere wohl für das Wahrscheinlichere halten.

stisch behandelten Laubbüscheln (4),[1]) endlich Heiligthümer (1, 11, 20, 47). Hier aber wird man sich eines bedeutsamen Unterschiedes bewusst, der sich auch bei späteren Werken nicht verwischt: dem griechischen Künstler liegt mehr daran, das Bild der Gottheit zu zeigen als das umgebende Heiligthum (so 49); in den meisten Fällen stellt er sogar nur das Bild, nicht den Tempel hin. Im römischen Friese werden uns zwar im Penatentempel auch die Bilder sichtbar gemacht, aber Mars- und Matertempel stehen verschlossen da, nur die Giebelfiguren bilden einen gewissen Ersatz für die Götterbilder. Die Tempel sind sogar frei und unverdeckt durch Figuren, die etwa zur Handlung gehören könnten; sie sind nicht so sehr umgebende Räumlichkeit, als vielmehr selbst wesentliche Bestandtheile der Darstellung: dem römischen Geiste war eben die Baukunst weit congenialer als die Bildkunst, soweit diese nicht Porträts bildete. Ein zweites, was ebenfalls an diesen Tempeln zutage tritt, ein Grundzug, welcher der römischen Kunst stets verblieb und einer wirklichen Illusionskunst starken Widerstand leistete, ist das Bestreben, alle einzelnen Dinge, auf welche es dem Darsteller oder dem Auftraggeber, wir können vielleicht auch sagen, dem römischen Volk, besonders ankam, mit rücksichtsloser Deutlichkeit, selbst auf Kosten der Harmonie des Ganzen, sichtbar zu machen. Die beiden großen Tempel, das Quadergemäuer daran, der Kranz am Penatentempel sind dafür Beispiele.

Auch den Reliefcharakter haben wir zu vergleichen. Das Flachrelief war in Griechenland keineswegs das einzige oder auch nur das vorherrschende gewesen, da sich früh schon die Lust an runderer, mehr körperlicher Bildung auch auf der Fläche geltend machte. Auf italischem Boden, in Etrurien war es nur kurze Zeit in beschränkter Geltung; an der Mehrzahl der Sarkophage aus Stein und Thon herrscht der spätergriechische Reliefstil vor, den wir in Rom vor Augustus am Paris-Münchener Fries und am Grabe des Eurysaces angewandt finden. Am Friedensfriese ist durch die besondere Aufgabe, in langer Reihe nebeneinander Schreitende darzustellen, von denen naturgemäß einer tiefer im Grunde, der andere näher dem Beschauer erscheinen musste, die etwas conventionelle Darstellung von flacher gehaltenen neben runderen Figuren entstanden. In den kleineren Bildern, wo die Compositionsbedingungen andere sind, verschwindet jener Schematismus ganz oder größtentheils, wie er z. B. auch in einem andern Augusteischen Relief, dem ravennatischen, nicht vorhanden ist, da hier alle Figuren in gleich hohem Relief nebeneinander stehen. Wo die andere Weise

[1]) Diese sind häufig in den Stucklandschaften des Hauses bei der Farnesina, Lessing-Mau, Wand- und Deckenschmuck Taf. XII ff. Hier begünstigte freilich die Technik die flottere Behandlung.

vorherrscht, wie in den Seitenfriesen, möchte man meinen, dass zwei verschiedene Reliefstile, nämlich der des Flachreliefs und der des Hochreliefs, also etwa des Parthenonsfrieses und des pergamenischen, miteinander verbunden seien. Aber auch dieser letztere bildet keineswegs alle Figuren in gleicher Körperlichkeit nebeneinander; jede hat gewissermaßen ihr eigenes Relief und nur vereinzelt findet man hoch und flach gehaltene nebeneinander, wie es an den Seitenfriesen der Ara Pacis die Regel ist.

11. Das Original des Tellusreliefs.

Das Tellusrelief (Taf. III Platte X, XI) wurde bei dem Vergleich des Telephosfrieses beiseite gelassen. Denn für dieses haben wir eine andere Parallele, deren richtige Beurtheilung für die Augusteische Kunst von genereller Bedeutung ist. Es ist das schon oben S. 49, 1 erwähnte Relief, das, in Karthago gefunden, heute dem Louvre gehört. Hier haben wir nicht bloß mit Ähnlichkeiten zu thun, sondern mit zwei Reliefs, die mehr als die Hälfte ihres Inhaltes miteinander gemein haben und daher eines von dem anderen oder beide von einem dritten abstammen müssen. Früher [1]) hielt ich das karthagische (K) für eine verändernde Nachbildung des römischen (R) — in diesem Falle ergäbe sich für die Originalität von R nichts oder gar ein günstiges Vorurtheil — und oben S. 53, 3 habe ich bekannt, dass mich auch die Ausführungen Schreibers nicht vom Gegentheil überzeugten. Aber die Prüfung eines Abgusses, nach welchem Fig. 54 gefertigt ist, [2]) hat mir seither die Gewissheit gegeben, dass K doch älter als R ist, und eine Vergleichung dessen, was in beiden Reliefs verschieden ist, bestätigt dies und ermöglicht mit einiger Wahrscheinlichkeit ein gemeinsames Original zu erschließen.

Die Mittelgruppe der Tellus mit den zwei Kindern und den Thieren ist in K und R so übereinstimmend, dass die abgebrochenen Theile von R nach K ergänzt werden könnten. Auf beiden Reliefs gleich sieht man auch zur Seite rechts die Salzflut, links den Süßwasserquell, der Gewächs und Thiere nährt, nur das Gethier in K etwas reicher als in R. Oberhalb des Wassers aber gehen beide Darstellungen auseinander. In R sahen wir S. 52 den Gegensatz von Quell oder Fluss und Meer in den Thieren, Schwan und Meerdrache noch festgehalten; in den Aurae dann aufgehoben. Anders in K, wo der Gegensatz größer und alleinherrschend ist: das persönliche Wesen links oben weiblich, rechts unten männlich.

[1]) *Ara Pacis* S. 202. Mich bestach das Maßverhältnis, da K halb so hoch und breit wie R ist.

[2]) Die Photographie wird Prof. E. Schwartz in Strassburg verdankt.

Wie weit der Gegensatz auch in diesen Wesen selbst besteht, hängt von ihrer Erklärung ab. Rechts ist es ein Meergott, der sich mit halbem Leibe aus den Wellen erhebt, links wird die Göttin gleichfalls nur mit halbem Leibe sichtbar; ihre Gestalt erhebt sich über einem wagrechten Streifen, dessen gekräuselte Zeichnung nur Gewölk oder Bergterrain, gewiss nicht Feuer, bedeuten kann.[1])



Fig. 54 Relief von Karthago im Louvre.

Dieses Eliminieren des Unterkörpers ist eine aus Polygnotischer Malerei herstammende, später formelhaft verwandte Abbreviatur, um unvermittelt in dem oberen Bildraum Gestalten erscheinen zu lassen, bald im Himmel — dann bedeutet der abschneidende Streifen Gewölk, bald auf Erden — dann bedeutet er einen Berg- oder Hügelrand.[2]) Bei dem Relief K ist das eine so gut wie das andere möglich; denn das weibliche Wesen, über dessen Kopfe ein bogenförmig ge-

[1]) Das Unding einer aus Flammen hervorragenden Verschleierten widerstritte der Sachlichkeit griechischer Phantasiegebilde. Plastische Andeutung von Gewölk z. B. Lateran n. 352.

[2]) Ersteres trifft bei Juppiter zu, auf der Silberschale von Aquileja und in der Schlacht bei Tapae an

blähter Mantel noch an Resten kenntlich ist, und das im linken Arm eine Fackel hält, kann nur eine Lichtgöttin sein: Fackeln, so wie hier gehalten, dienen ja nur zum Leuchten. Also Luna, Selene, allenfalls die Nacht, Nyx.[1])

Was hat sich nun aber der Künstler bei dieser Zusammenstellung der Erdgöttin mit dem Wassergott und Selene oder Nyx gedacht? Da die letztere nicht wohl als Luftgöttin zu verstehen ist, kann von drei Elementen nicht die Rede sein. Eher von den drei Reichen: Himmel, Erde, Meer, und diese Auffassung scheint sich dadurch zu empfehlen, dass die Fackelgöttin so hoch, der Wassergott so tief angebracht ist. Aber wie viele Anstöße bleiben selbst dann noch, die uns zeigen, dass K nicht eine originale Schöpfung ist, für die wir eine klare einheitliche Idee voraussetzen dürfen, sondern vielmehr eine durch Abkürzung unklar gewordene Nachbildung.

Denn was hat der so liebevoll dargestellte Quell mit der Mond- oder Nachtgöttin zu thun? Ist es sodann nicht ein empfindlicher Mangel an Gleichgewicht in der Composition, dass dem Süßwasser sein dämonischer Bewohner fehlt, während das Salzmeer ihn hat? Was ist aber ferner dieser Meergott für ein abnormes Geschöpf, ohne Fischleib und Beine, also ohne die Extremitäten, die ihn zum Schwimmen befähigen? Statt dessen hier ein dürftiger Meerdrache, der nur eine weitere Abnormität bildet. Denn solcher Reitthiere, wenn die unklare Darstellung so zu verstehen ist, bedienen sich wohl die weiblichen, nicht aber die männlichen Meergötter.[2]) Das Seltsamste ist aber die Umhüllung, die, für einen männlichen Seedämon überhaupt ungehörig, mit seiner energischen Bewegung unvereinbar ist. Hier endlich löst sich glücklicherweise der Wirrwarr: es sind Theile von zwei verschiedenen Figuren zu einer einzigen zusammengearbeitet. Das eine ist ein Triton in energischem wohlbekannten Bewegungsschema,[3]) wie ihn z. B. eine jetzt isolierte Figur in Parma, besser eine Gruppe des Münchener Nereidenfrieses (Fig. 55) mit einer Nereide verbunden zeigt.[4]) Beidemale ist er jugendlich, wie er allem Anschein nach auch in K war, und ohne jenes sonderbare

der Trajanssäule (Cich. Taf. XIX), wo er seine Blitze gegen die Daker schleudert; auch bei Zeus und Hera bei Hephaistos Fall aus dem Himmel (Berliner Sculpt. 912). Das andere muss zweimal verstanden werden auf einem Ince-Blundelrelief (Arch. Zeitung 1877 Taf. 12, 2). Es kommt aber auch vor, dass die ganze Figur über solchem Felsstreif sichtbar wird, wie auf dem Lateranischen Relief, Roscher Lex. II Sp. 2127.

[1]) Die Nacht an der Trajanssäule, in der Scene, wo die Söhne des Decebalus gefangen genommen werden (Cich. Taf. CX), ist ohne Fackel; aber Philostratus d. J., freilich ein unzuverlässiger Zeuge, schildert c. 5 Ende γέγραπται καὶ ἡ νὺξ ἐν ᾗ ταῦτα, λαμπαδίῳ καταλάμπουσα ἑαυτήν.

[2]) Weder auf Orontes wird man sich wegen des fehlenden Fischleibes berufen, noch auf den alten Delphinreiter wegen des Reitdrachen. Dass das Verhältnis des Drachen zum Wassergott in K so unklar ist, schwächt den Einwurf kaum ab.

[3]) Über dieses Schema s. Röm. Mitth. 1897 S. 270, 3.

[4]) Furtwängler, Intermezzi S. 36 *b*. Die Bronze von Parma *Mon. ined. d. inst.* III 15, 1.

Gewand. Dies ist vielmehr, wie ein Blick auf R lehrt, ein Theil der Aura. Kurz, der sonderbare Triton, dem aus Raummangel die mächtigen Flossenpranken genommen sind, mit denen er auf dem Münchener Friese ausgreift, ist zusammengezogen aus einem Triton und einer auf seinem Rücken sitzenden Nereide, die,

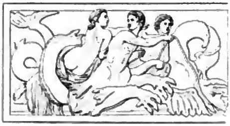


Fig. 55 Vom Münchener Nereidenfries.

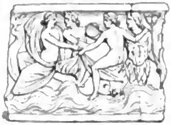


Fig. 56 Pisaner Sarkophag.

wie diese Meermädchen häufig,[1]) den über dem Kopf segelartig vom Winde geblähten Mantel mit den Händen hielt. Erscheint doch auch eine solche Gruppe, wie wir sie für das Original von RK erschließen, an der Nebenseite eines Pisaner Nereidensarkophags (Fig. 56 links s. Anm. 1). Treuer als K hat R also die Zweiheit der Geschöpfe bewahrt, nur den Triton in einen Meerdrachen umgewandelt, wofür der Grund vielleicht noch zu erkennen sein wird.

Mit diesem günstigen Vorurtheil für R fragen wir jetzt: welche größeren Geschöpfe können denn im Original links von Tellus das Süßwasser belebt haben? Durch die Auflösung des einen Meergottes in zwei Figuren ist das Missverhältnis der beiden Seiten in K ja nur noch fühlbarer geworden. Ein liegender Flussgott oder eine Nymphe, wie sie so oft schlafend oder wachend neben der ausströmenden Urne ruht, sind hier durch das Gewächs ausgeschlossen, das auf K noch höher als auf R emporsprießt. Was aber ist eben damit besser in Einklang, was fügt sich diesem Landschaftsbilde naturwahrer und schöner ein als das, was R uns bietet: neben dem ruhig stehenden Reiher der auffliegende Schwan mit der Jungfrau auf seinem Rücken?[2]) Wird diese jetzt doch auch durch die an der anderen Seite aus K erschlossene und durch R bestätigte Nereide mit dem gleichen Segelmantel empfohlen.

[1]) Vgl. z. B. Lasinio, Camposanto Taf. 64, 131. Durch das Motiv des Medaillonhaltens bekommt der Triton ziemlich ähnliche Haltung wie auf K ebenda Taf. 72, und ohne das Motiv fast ganz übereinstimmend, sowie für das Original von KR vorausgesetzt wird, ebenda auf Taf. 132, wonach Fig 56 in Verkleinerung wiederholt ist.

[2]) Dass dies ursprünglich wahrscheinlich Aphrodite ist, haben die S. 49, 1 angeführten Aufsätze von Jahn, Benndorf, Kalkmann gezeigt.

Ob nun das Original hiermit abschloss? An den Seiten noch Weiteres vorauszusetzen haben wir keinen Grund. Oben aber bietet K noch die Fackelträgerin. Oder wäre diese etwa aus der Schwanenjungfrau zurechtgemacht? Nach dem, was in K aus dem Triton und der Nereide geworden ist, wird man solche Umbildung nicht für unmöglich erklären dürfen. Auf der linken Seite wäre das tragende Geschöpf unterdrückt, wie auf der rechten das getragene; statt des fast in gerader Linie den Oberkörper abschneidenden Schwanenflügels hätte der Künstler die Wolken- oder Felsschicht eingelegt, den Oberkörper ein wenig mehr in die Vorderansicht gedreht, in die Linke statt des Mantelendes die Fackel gelegt, daneben den geblähten Mantel gelassen. Den Oberkörper würde er mit Absicht verhüllt haben, weil dies für Selene gerade so üblich ist, wie für Wasserfrauen und Nymphen das Gegentheil. Möglich also würde man eine solche Umwandlung nennen dürfen. Aber nicht minder möglich und doch näherliegend ist, dass die Fackelgöttin dem Urbilde gehört, und dass in K — von R später — wie unten links die Göttin des Quells, so oben rechts der Gott des Tageslichtes ausgelassen wurde, weil zur Vergegenwärtigung der beiden anderen Naturreiche neben der Erde, des Himmels und des Wassers je ein Vertreter genügend schien.

Das Original wäre dann eine Darstellung des stofflich zugleich und persönlich aufgefassten Kosmos gewesen. Es braucht nur der Panzer des Augustus von Primaporta genannt zu werden, und jedem steht ein solches Natur- oder Weltbild römischer Kunst vor der Seele: Tellus unten, Coelus oben, unter diesem vorüberziehend der Sonnengott auf seinem Wagen und vor ihm her Morgenroth und Morgenthau.[1] Ein alexandrinisches Werk, das zwar nicht das Vorbild ist, aber ähnlich genug, um hellenistische Vorbilder jenes römischen ahnen zu lassen, ist die berühmte *tazza Farnese*,[2] auf deren innerem Rande man unten die ägyptische Tellus, Isis, auf einem Sphinx gelagert sieht; zur Seite links, an einen Baum[3] gelehnt, sitzt der bärtige majestätische Nilgott mit dem Füllhorn; rechts zwei wenig bekleidete Mädchen, die sich durch Horn und Schale in den Händen und sprießende Ähren neben ihnen als Fruchtbarkeit fördernde Göttinnen darstellen,[4] mag man sie nun Horen oder Thaugöttinnen, Aurae nennen; oben aber im Luftraum schweben die der Nilschwelle günstigen Etesien. Die wichtigste Übereinstimmung

[1]) Jahn, Arch. Beitr. S. 75, 77 verglich sehr gut einen von Varro *L. L.* V 24 angeführten Vers des Pacuvius (fr. XI inc. R.) *terra exalat auram atque auroram umidam.*

[2]) Furtwängler, Gemmen Taf. 53.

[3]) Dessen Darstellung ist nicht minder charakteristisch als die Ähren, beides zu Theilen des Ara Pacis-Frieses zu vergleichen.

[4]) Vgl. die zwei Knaben mit Horn und sogar ganz ebenso gehaltener Schale neben zwei Aurae auf einem Londoner Thonrelief, das Jahn verglich, Arch. Zeitung 1858 Taf. CXX 3.

beider Monumente aber ist die, dass mitten in diese Bilder der römischen wie der ägyptischen Welt ein wichtiges Ereignis hineingestellt ist. Dort in zwei Figuren die Rückgabe des Legionsadlers durch den Parther, hier in einer einzigen die Einführung des Ackerbaues durch Triptolemos, wie verschiedene Erklärer meinen. Es wäre eine lange Reihe von Denkmälern zu nennen, gälte es zu zeigen, wie dieser Gedanke, die weiter oder enger gefasste Welt als den Schauplatz eines bedeutenden Ereignisses darzustellen, sich entwickelte. Obenan müsste der Schild des Achilleus stehen, wo das menschliche Leben auf der Erde zwischen Himmel und Ocean hineingestellt, und wie so oft, gleich am Anfang das Höchste versucht ist. Einen frühesten Vorläufer der Tellus zwischen den Luftgöttinnen bietet die von Studniczka so glücklich erläuterte Schale von Naukratis: Kyrene, wieder eine locale Tellus, aufrecht, mit Silphion und Granatapfelzweig in den Händen, umflattert von männlichen und weiblichen Luftgeistern, Anemoi und Aurai.[1]) Hervorragend in dieser Reihe von Weltbildern sind des Pheidias große Acte der attischen Religionsgeschichte: die Geburt Athenas auf dem Olymp, an dessen vom Okeanos bespülten Abhängen gegen Morgen Dionysos lagert, gegen Abend Aphrodite, jener dem auftauchenden Helios zugekehrt, diese der in die Flut versinkenden Selene;[2]) als zweiter Act dann der Streit um Attika auf dem enger umgrenzten Local der Akropolis zwischen den Flüssen des Landes. Nur dass hier in den Giebeln alle Theile des Ganzen, die in jenen älteren Bildern schon im Kreise um einen Mittelpunkt angeordnet waren, auf eine Wagrechte gebracht sind. Die Tazza Farnese und der Augustuspanzer zeigen, wie die frühere Compositionsform auch später üblich war.[3]) Das Parisurtheil, Phaethons Sturz vom Sonnenwagen, Prometheus' Menschenbildung sind Beispiele solcher Vorgänge, die in Sarkophagbildern, sicher nicht römischer Erfindung, uns die immer reichere Ausgestaltung der persönlich gewordenen Natur erkennen lassen. Da finden sich nicht nur Tellus, besser Gaia (denn die römischen Namen versagen), Okeanos, Thalassa, Flussgötter, Nymphen, Uranos, Helios und Selene mit den Dioskuren, Winde und Aurai, ja sogar der Blitz; und dass neben dieser ideellen die materielle Natur, Felsen, Bäume u. s. w. nicht vergessen wurde, zeigen die Bilder des Parisurtheiles, zeigt auch das Original des römischen und karthagischen Gaiareliefs.

[1]) Vgl. Kyrene in Roschers Lexikon. Die dort erwähnte Deutung von Crusius ist in dem Bilde selbst nicht begründet, und fliegende Städte und Phylen sind gewiss ungriechisch.

[2]) Man vergleiche den Giebel des capitolinischen Juppitertempels, Arch. Zeitung 1872 S. 1 Taf. 57.

[3]) Mehr als die bekannten Vasenbilder mit der Geburt des Erichthonios, selbst das berühmte Petersburger, Reinach, *Repert. Vases* I S. 1, hat hier ein Recht, genannt zu werden das kürzlich von Reinach, *Rev. arch.* 1901 I S. 93 erläuterte, mit Darstellung der Geburt des Plutos.

In einem nicht unwesentlichen Punkte wich nun dieses von den angeführten Naturbildern ab, ausgenommen etwa die Schale von Naukratis: kein sozusagen historisches Ereignis fand sich nämlich in diese natürliche Umgebung hineingestellt; Tellus-Gaia selbst ist der Mittelpunkt. Es lässt sich aber nicht verkennen, dass in dem römischen Werke das Verhältnis von Centralbild und Umgebung nur umgekehrt ist: Tellus bildet den Mittelpunkt des reichen, nach beiden Seiten von ihr ausströmenden Lebens, und was hindert uns anzunehmen, dass auch das Original ähnlichen Zusammenhang mit umgebenden Darstellungen hatte?

Enthielt das Original, wie der Vergleich von R K wahrscheinlich machte, auch die Lichtgötter, so begreifen wir doch unschwer, weshalb der Schöpfer des Ara Pacis-Frieses sich auf Tellus und die Aurae beschränkte: Tellus sollte nicht kleiner sein als die Menschen in den Cultusscenen daneben. Das Höhen- und Breitenverhältnis des Frieses heischte Beschränkung auf eine Sphäre. In der That weilt alles im Friese Dargestellte, selbst die Götter neben der Thür der Einfriedung, auf der Erde. Das gilt auch von Tellus und den Aurae, deren eine eben erst im Begriffe ist, sich von dem Erdboden zu lösen. Als Aurae waren sie im Original vielleicht noch nicht gedacht, sondern gegensätzlich die eine als Meerfrau, die andere als Quellnymphe, und wie früher S. 53 angedeutet ward, sind es vielleicht erst die Horazischen Worte gewesen, welche dem vorhandenen Bilde eine leichte Änderung zu geben veranlassten. Aber so etwas ist am schwersten festzustellen. Nur das stehe ich nicht an zu behaupten, dass die Umwandlung des im Original nachgewiesenen Triton in einen Meerdrachen, und zwar in einen hoch aus dem Wasser ragenden, dessen Flossen Flügeln gleichen, lediglich des Ausgleichs zwischen den beiden hier offenbar gleich gedachten und gleich zu benennenden Luft-Mädchen wegen geschehen ist.

12. Die Darstellung der Menschen und Götter.

Wie also der Augusteische Künstler für die Composition des ganzen Frieses und für die Zertheilung der Frontenfriese in kleine, zeitlich aufeinander folgende Scenen und deren Ausstattung mit räumlichem Beiwerk in verschiedenen Perioden der griechischen Kunst seine Muster suchte, so hat er es auch für seine Götter und Menschen gethan. Von der griechischen hatte die etruskische Kunst schon des fünften und vierten Jahrhunderts gelernt, das Individuelle oder Abnorme in der Körper- und namentlich der Gesichtsbildung, je nach der höheren oder niedrigeren Sphäre, welcher die dargestellten Wesen angehörten, stärker oder schwächer

hervortreten zu lassen.[1]) An der Ara Pacis hält sich dies Individualisieren in sehr engen Grenzen, deren man sich leicht bewusst wird, wenn man etwa entsprechende Figuren antoninischer oder selbst trajanischer Reliefs vergleicht. Erst beim schärferen Zusehen gewahrt man im Gesicht des Beilträgers (Taf. VII links) stärkere Furchen unter dem Auge in der Wange, oder am Zuschauer R. 5 (Taf. VI), auch an dem Pfeifer und dem älteren Lictor (Taf. VII rechts) grobknochigere Bildung von Jochbein und Kiefer, einen verschiedenen Nasenansatz bei dem geringeren Opferdiener und bei dem vornehmeren (Taf. III Platte VIII). Nicht zufällig ist es, dass gerade die jugendlichen Lictoren weniger rasiert sind.

Bei den vornehmeren Festzugstheilnehmern geht die Abstreifung des Individuellen in Form und Ausdruck noch weiter. Alle zeigen den gleichen feierlichen Ernst in Gesicht und Haltung, und nur die Kinder wecken, wie sie selbst sich ein Lächeln R. 36 und 33? (Taf. VI), L. 37? (Taf. V) oder gar ein Anrufen L. 34 erlauben können, auch bei Erwachsenen etwas mehr von seelischer Regung. Nur bei drei Männern R. 15, 20, 36 sowie dem Zuschauer R. 4 und einer Frau L. 38 ist höheres Alter deutlich markiert. Bei den Frauen ist dieser Mangel an individueller Bildung noch größer, wie er es in der griechischen Kunst immer gewesen war. Wenn allerdings R. 24, 28 und 34 der Tellus nicht unähnlich scheinen, so hat das vielleicht noch einen besonderen Grund in der höfischen Richtung der römischen Kunst: auf den Tag des Friedensfestes, den 30. Januar, fiel auch der Geburtstag der Livia und der Vorabend des Geburtstages der Antonia. Einer von ihnen oder beiden mochte der Künstler die Göttin anzugleichen bemüht sein.

Besondere Erwähnung verdient ein Zug, welcher vielen Gesichtern ein individuelleres Gepräge zu geben scheint und der bisher, soviel ich sehe, nicht beachtet wurde, vielleicht weil er am früheren Aufstellungsort der Reliefs nicht sichtbar war.[2]) Wider sonstigen Brauch römischer Kunst bis in die Zeit Hadrians haben fast alle Köpfe der Platten XIV—XVI (Taf. VI) durch Einritzung angedeutetes Brauenhaar und ebenso die Iris, meist auch die Pupille des Auges umrissen. Da jedoch an keiner von allen Figuren auf Platte XVIII dasselbe wahrgenommen wird, muss man zweifeln, ob die Unterlassung bei den Göttern (Tellus, Aurae, Mars, Bonus Eventus, Taf. III und VII) und dem Kaiser R. 9 (Taf. VI und selbst noch bei dem überarbeiteten Kopf auf XIII Taf. XII) für eine Auszeichnung[3]) zu halten ist. Viel eher scheint diese ungleiche Behandlung sich so zu erklären,

[1]) Man vergleiche z. B. die Männer in den beiden Abtheilungen des zweiten Golinischen Grabes von Orvieto in Conestabile, *Pitture murali* Taf. IV ff.

[2]) Doch auf der Monumententafel öfters angegeben.

[3]) Der vermeintlichen Antonia R. 28 fehlt die Markierung des Auges.

dass die Andeutung des Auges und der Brauen eine Weisung für den Bemaler war, die von den ausführenden Bildhauern nach Belieben gegeben oder weggelassen wurde. Man kann darin wohl nur einen verschwindenden Brauch älterer Bildhauerpraxis erkennen.

Wo das Eigenartige der persönlichen Gesichtsbildung so hintangehalten wurde, findet der Wunsch, bestimmte Personen zu erkennen, geringen Boden. Außer Augustus selbst wird man niemanden sicher benennen können. Und doch wird man den Typus dieser Gesichter römisch, nicht etwa griechisch nennen müssen, mag auch ihre ideale Haltung, die Abstreifung alles Individuellen der griechischen Kunst des fünften und selbst noch des vierten Jahrhunderts nachgeahmt sein. Sogar eine gewisse Familienähnlichkeit wird man Köpfen wie R. 26, 31, 37 (Taf. VI) nicht absprechen, zumal wenn man sie mit solchen von Cultusdienern oder generellen Festzugstheilnehmern oder gar von Göttern vergleicht, bei denen der Künstler sich unverkennbar freiere Hand nahm.

Hier nämlich treffen wir wieder auf ausgesprochenes Studium griechischer Vorbilder, und zwar keineswegs nur eines Stiles und einer Zeit, wie ja auch für die Composition des Frieses neben dem Parthenons- der Telephosfries als Muster gedient hatte. Musste die Beschreibung z. B. an L. 29 (Taf. V) den strengen Parthenonsstil anerkennen, so erinnern andere Köpfe noch entschiedener an Skopas und Praxiteles, wie z. B. der jugendliche, vornehmere Opferdiener auf VIII (Taf. III) oder der Beilträger auf Taf. VII links oder selbst der Kniende ebenda rechts. Das kurze krause Haar, die aufstrebenden Löckchen um die Stirn, die Eintiefung des Auges, der ganze Kopf- und Wangenumriss sind ebenso verschieden von jenem Phidiassischen Typus wie von dem römischen. Ja in dem Beilträger verbindet sich mit der Skopasischen Kopfbildung die Polykletische Haltung des Körpers. Am unwidersprechlichsten tritt diese Stilwahl in den Götterköpfen, dem Bonus Eventus (Taf. VII links und Fig. 38) und dem Mars (Taf. VII rechts und Taf. VIII) entgegen, und es würde wenig oder nichts an unserer Auffassung vom eklektischen Charakter der Augusteischen Kunst ändern, wenn sich erweisen ließe, dass hier Werke verschiedener griechischer Meister aus verschiedenen Epochen, etwa die Cultusbilder jener Götter zugrunde lägen. Schon der erste vergleichende Blick auf beide Götterköpfe muss ihren ganz verschiedenen Stil erkennen.

Der Bonus Eventus (Fig. 38) konnte hier, wo er, soviel zu ermitteln war, außerhalb des Friedenshofes und der ihn umgebenden Säulenhalle stand, nicht wie sonst im Acte des Libierens erscheinen; er führt auch nicht Ähren und Mohn wie

in dem Bilde des Euphranor, das Furtwängler auf einem geschnittenen Stein nachgewiesen hat.[1]) Ihm ruhte vielmehr das Füllhorn im linken Arm,[2]) und die Opferschale konnte er höchstens zu künftiger Libation halten, etwa so wie sie der Camillus L. 7 (Taf. IV) trägt. Er ist also in der äußeren Ausstattung gerade verschieden von dem berühmten griechischen Werk; aber dass sein Vorbild gleichwohl nicht weitab von jenem zu suchen ist, zeigt die Ähnlichkeit mit einem römischen Triptolemosbild[3]) und besser noch mit dem berühmten Eubuleus. Man sehe die weichen Formen seines fast in voller Rundung schräg gestellten Angesichts, den aus tiefem Schatten gerundet vortretenden Augapfel, die schwellenden nicht scharfgezeichneten Lippen und das lang neben Wangen und Hals niederwallende Lockenhaar. Nicht am Eubuleus, aber an vielen andern Köpfen jener Zeit sieht man auch die zwei von der Stirnmitte aufbäumenden, dann nach den Seiten fallenden Locken.



Fig. 57 Marmorkopf des capitolinischen Museums.

In jedem Zug verschieden der Mars (Taf. VIII), in reinem Profil und flachem, von dem des Parthenonsfrieses nicht zu verschiedenem Relief. Die Locken um Stirn und Schläfen ähneln zum Theile der Parthenos;[4]) die Löckchen des Bartes dagegen dem Barte des Perikles. Brauen und Lippen — ich urtheile nach dem Gipsabguss — sind bestimmt abgegrenzt, die Wangen flach, das Auge mäßig eingetieft und der Bulbus zwischen den nicht weit geöffneten Lidern wenig gewölbt; kurz, durchaus einem attischen Werke des fünften Jahrhunderts gleichend. Das erhält von anderer Seite Bestätigung, so hinfällig auch die weiteren daran geknüpften Vermuthungen sein mögen. Fig. 57 gibt einen Marmorkopf des capitolinischen Museums[5]) wieder, den ich damals sofort dem Wiener Mars

[1]) Meisterwerke S. 581. Die Louvrestatue: Clarac 276, 803 hat die Kennzeichen erst vom Restaurator erhalten.

[2]) Auf Münzen des Antoninus Pius hält der „Bonus Eventus" bald zwei Ähren (Cohen 106, 109), bald (Cohen 107, 112) das Füllhorn, das also auch hier den Ähren gleichwertig ist. Vgl. Wissowa in Roschers Lexikon I 796.

[3]) Ath. Mitth. 1891 Taf. I und S. 23.

[4]) Jahreshefte IV 144 ff, besonders Fig. 171, 174.

[5]) Helbig, Führer I² n. 497; Röm. Mitth. 1895 S. 139. Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 122, 3, und *Masterpieces* Taf. IV Abbildung einer Pariser Herme; Arndt, Ameiung Einzelverkauf II 537 f. zwei Ansichten des Capitolinischen Kopfes. Der letztere ist kaum schlechter gearbeitet als jener, aber weit besser erhalten, da an ihm nur die Nase ergänzt, die Unterlippe und sonst einiges beschädigt ist. An der Pariser Herme sind vom Gesicht Nase, Lippen und Kinn ergänzt.

verglich. Schon vorher hatte Furtwängler ihn und eine Pariser Herme für Nachbildungen eines Phidiassischen Werkes erklärt. Amelung beanstandete darnach nur die Zutheilung an Pheidias, nicht ein Original aus der Mitte des fünften Jahrhunderts. Beide urtheilten, ohne den Wiener Kopf zu kennen, jedesfalls ohne ihn in Vergleich zu ziehen. Ist es nöthig zu sagen, wie sehr die Form des Helmes mit Visier und Nackenschirm an den beiden Köpfen, dem Wiener und dem römischen, übereinstimmt, wie auch der Helmkamm einst von gleicher Höhe war; wie ähnlich der Rankenschmuck am Hinterkopfe, der laufende Greif zur Seite, der Stil des Gesichtes, vor allem das Gelock des Bartes und die unter dem Nackenschirm vorquellenden Locken. Die größte Abweichung ist die, dass Stirn- und Schläfenhaare an den beiden Rundköpfen schlichter sind und das Ohr decken, der Reliefkopf dagegen auch darin dem Pheidiassischen Zeus gleicht. Das bartfreie Oberkinn haben alle drei mit diesem gemein. Ist nun diese Übereinstimmung genügend, um ein gemeinsames Vorbild anzunehmen, so scheint über dieses das Ara Pacis-Relief, wo sich auch etwas vom Körper erhielt, weitergehende Auskunft zu geben. Der eigenthümliche Umwurf des Mantels, der an der Figur des Mars im Friese noch zu erkennen ist, ließ bereits S. 123 den Mars im Giebel des Ultortempels (Taf. III, VII) vergleichen, der indes dreifachen Helmbusch hat, nicht einfachen wie jene drei Köpfe.

Neben den Mars des Giebels stellt sich nun weiter der Augustus des Reliefs von S. Vitale, jetzt im Museum in Ravenna,[1]) auch er in einzelnen Zügen abgeändert, in der Hauptsache gleich. Nicht als Zeus mit dem Scepter,[2]) sondern als Mars mit der Lanze in der Rechten steht er da. Denn im linken Arm lag ihm allem Anschein nach das Schwert, so wie es der Mars im Giebel hält; und seine Gemahlin Livia steht nicht als Juno, sondern als Venus neben ihm. Auch sie gleicht im Ganzen der Venus des Giebels: wie diese trägt sie den Mantel, legt sie die Rechte an die Hüfte und neigt den Kopf zum Amor hinter ihrer Schulter. Die Abweichungen erklären sich leicht, folgen zum Theil aus den am Mars-Augustus vorgenommenen Änderungen: die Beinstellung beider Figuren ist aus einer parallelen eine gegensätzliche geworden; Livias Krone ist das Gegenstück zu Augustus' Eichenkranz. Ein Scepter in ihrem linken Arm wäre mit der Lanze

[1]) S. oben S. 157, 2, Augustus, Livia daraus bei Springer-Michaelis, Handbuch 324. Conze verstand Augustus als Juppiter, indem er zu ausschließlich den auf der Schulter zusammengelegten Mantelzipfel ins Auge fasste.

[2]) Vgl. Mommsen, Röm. Staatsr. II 761: das Schwert sei das Abzeichen des Imperators, das Scepter dagegen auf die Triumphalprocession beschränkt. Derselbe Marstypus nackt und unbärtig auf Münzen J. Caesars und Octavians, Babelon, *monn. republ.* Julia 56, 78. Er unterscheidet sich stark von dem jugendlichen Mars Ultor bei Cohen I² Augustus 189.

des Gemahls zusammengestoßen; drum fasst sie mit der Linken den Amor, ganz wie die Venus des unten anzuführenden Wandgemäldes.

Im Sinne von Furtwängler und Amelung dürfte es nun sein, in diesen verglichenen Werken das Gemeinsame auf ein griechisches Vorbild zurückzuführen, wie ein solches für die Victoria auf dem Dache des Marstempels kurzweg angenommen wurde, das Abweichende auf Rechnung der Augusteischen Kunst zu setzen. Ähnliche Schlüsse drängen sich wieder auf, wenn wir noch andere nothwendig zu vergleichende Monumente anreihen. Denn Mars und Venus standen nicht bloß im Giebel des Tempels zusammen, sondern auch in der Cella, hier vermuthlich später, nicht allzu lange vor der Einweihung des Tempels [1]) (im Jahre 2 v. Chr.) aufgestellt, während der Giebel schon um das Jahr 10 v. Chr. feste Gestalt gewonnen hatte. Den Typus des Mars hatte Furtwängler nachgewiesen,[2]) da erkannte Gsell ihn selbst sehr glücklich auf einem in Karthago gefundenen Relief mit Venus verbunden, sowie beide nach Ovid Trist. II 296 zusammen im Tempel aufgestellt waren. Auch für diese Marsstatue hat man ein griechisches Original vorausgesetzt, diesmal eines des vierten Jahrhunderts, wie für den Giebel-Mars ein solches des fünften. Diesen sieht man in Fig. 27, jenen in Fig. 58.



Fig. 58 Marmorrelief aus Karthago.

Wie groß ist aber überhaupt die Verschiedenheit des einen Marsbildes von dem anderen? Die Gesammthaltung ist beidemal dieselbe; beide stehen auf dem rechten Fuß, haben den linken etwas vorgesetzt, fassen mit der Rechten hoch

[1]) Die Venus von Arkesilaos im Tempel des Caesarforums scheint nach Plin. *n. h.* 35, 155 zuletzt zur Ausführung gekommen zu sein.

[2]) Furtwängler, *Collection Somzée* Taf. 35, Gsell, *Revue archeol.* 1899 I pl. I, hier Fig. 58.

[3]) Helbig, Führer I² n. 411 hatte sogar auf ein bestimmtes Werk, eine akrolithe Statue des Ares auf der Burg von Halikarnass gerathen, nach Vitruv II 8, 11 von Leochares; Amelung in seiner Revision (Röm. Mitth. 1900 S. 209) begnügte sich mit einem allgemeineren Hinweis, bestand aber auf einem ‚Werk aus der Zeit des Akrolith'.

die Lanze, halten die Linke etwa in der Höhe der Hüfte; aber bei dem einen liegt im linken Arm das Schwert; der Mars in der Cella dagegen legt die Linke auf den Schildrand. Der Panzer mit der Tunica und die Beinschienen sind rein äußerliche Zufügungen am Tempelbild, auch der korinthische statt des attischen Helmes ein äußerlicher Unterschied.[1]) Sehen wir von den Formen des Kopfes ab, von denen wir keine genügende Anschauung haben, so liegt der Hauptunterschied beider Götterbilder im Mantel. Das vom Rücken her streifenartig zusammengelegt über beide Arme nach vorn geworfene Gewand, wie es der Mars in der Cella trägt, ist in griechischer Kunst sehr gewöhnlich.[2]) Die üblichen römischen Obergewänder lassen sich so nicht tragen. Aber der Mars im Giebel trägt ja ebensowenig einen römischen Mantel und ebensowenig ein paar Nebenfiguren der Augusteischen Reliefs von Karthago und Ravenna. Überall ist es hier das griechische Pallium. Nach der strengeren Decenz oder dem größeren Wirklichkeitssinn der Augusteischen Kunst konnte der Mars im Giebel, ohne Untergewand wie er war, das Pallium nicht ebenso tragen wie der *tunicatus* im Tempel; oder umgekehrt, der zeitlichen Abfolge der Bilder gemäß: durch Untergewand bedeckt, konnte Mars hier den Mantel freier umlegen als im Giebel, wo ihm das Untergewand fehlt. Es ist eben dasselbe Gewand, das sich in einer oder der anderen Weise ordnen ließ; und gerade dasjenige Marsbild, das am bestimmtesten den griechischen Stil des fünften Jahrhunderts zu verrathen schien, zeigt ebenso bestimmt eine mehr römische als griechische Anordnung des Gewandes.

Man wird nun aber ferner über die miteinander verglichenen Marsbilder nicht urtheilen dürfen, ohne auch die mit ihnen verbundenen Venusbilder der gleichen Prüfung zu unterziehen; ist doch die Verbindung von Mars und Venus selbst schon ein Moment für die Ursprungsfrage. Lassen etwa auch die beiden Venusbilder in der Cella[3]) und im Giebel des Marstempels sich eine von der anderen ableiten oder beide gleichen Ursprungs denken, oder müssen wir hier ebenfalls zwei Originale des vierten und fünften Jahrhunderts v. Chr. voraussetzen, wie es für die beiden Marsbilder geschah?

Dem ersten Blick werden vielleicht die Verschiedenheiten beider Bilder

[1]) Ein nackter Mars desselben Typus auf Münzen der Julia ward S. 183, 2 angeführt.

[2]) Das bemerkt Amelung a. a. O. S. 209.

[3]) Die Ara von Civita-Castellana, auf welcher Reifferscheid *Annali* 1863 S. 367 und *Nuove memorie* S. 463 durch Vergleichung von Ovids *Trist.* II 296 treffend Mars, Venus und Vulcan aus dem Ultortempel nachwies, zeigt Mars in der That mehr dem Bild der Cella, Venus aber dem des Giebels gleich, beide auch so noch mit einer gewissen Freiheit behandelt. Will dieser Localkünstler doch auch nicht Statuen darstellen wie das Karthagische Relief, sondern die Götter, lebendig gleichwie den von der Victoria Bekränzten, der ihnen opfert.

vorzuherrschen scheinen. Die Venus im Tempel steht nicht frei wie die andere, sondern angelehnt an einen Pfeiler; sie hält statt des Scepters in der Linken nur einen Gewandzipfel. Eros klettert nicht mehr an ihrer Schulter empor, sondern steht unten am Boden. Und doch, suchen wir nur zu verstehen, was der Künstler an Gedanken nicht etwa versteckt hat, so werden Beziehungen zwischen beiden Gruppen selbst und zu dem Heiligthum, das sie umfasst, hervortreten, die nicht ermuthigen, mit der Aufspürung von Originalen bis ins fünfte Jahrhundert hinaufzugehen. Im Giebel sahen wir Amor, mit einem Theil seines Körpers versteckt hinter Venus, bemüht, seinen Kopf ihrem Ohre nahezubringen. Das muss an seine Einflüsterungen, seine sprichwörtlichen *susurri* erinnern. Wie er an der Sorrentiner Basis (Fig. 29 *c*), rechts neben Mars stehend, nur von Venus zu Mars entsendet verstanden werden kann, so werden wir ihn hier mit Liebesbotschaft von Mars zu Venus kommend denken. Was macht er nun aber bei der Gruppe im Tempel? Eins ist sofort klar: heimlich, wie er dort sein Wesen betreibt, geht er auch hier zu Werke. Was könnte sein Versteck unter dem herabhängenden Mantelzipfel [1]) der Göttin anders besagen? Und ist er nicht in der That auf Diebeswegen? Kann das Schwert, das er in der Rechten hochhält, einem anderen gehört haben als Mars, der es im Giebel lose im Arme liegend hielt, und der es hier in der Cella, trotz seiner sonst viel vollständigeren Rüstung, nicht mehr hat? Amor reicht der Mutter, zu der er — triumphierend würde man vermuthlich sagen, wenn man die Tempelgruppe selber sehen könnte — hinaufblickt, seine Beute; und schon ist er auf dem Wege zu Mars zurück, die Entwaffnung des Kriegsgottes fortzusetzen. Mars Ultor hat ja die Rache an den Mördern Cäsars vollzogen, und jetzt ist Friede; der Friedenston klingt auch hier durch. Im Giebel hat der Gott die Schutzrüstung abgethan bis auf den Helm und steht im Friedenskleide da; hier in der Tempelgruppe wird in spielender Weise die Abrüstung selbst angedeutet.

Ihrer Sache gewiss, blickt Venus auf Mars, und vergleichen wir nun ihr Bild im Giebel, so ist doch die Wendung des Hauptes, das hochgegürtete Gewand — ärmellos, wie ich es auch an der Giebelfigur zu erkennen glaubte — der Umwurf des Mantels, die auf die Hüfte gelegte Rechte, alles ebenso oder ähnlich wie im Giebel; übereinstimmend vor allem die Liebesvermittlung Amors.

[1]) Benndorf erinnert an eine kopflose Aphrodite, früher in Udine (Arch.-epigr. Mitth. aus Österr. 1895 S. 61), jetzt in Aquileja, die fast gleich gekleidet an einen Pfeiler gelehnt steht mit zwei Eroten, von denen der eine unten das Gewand der Göttin zur Seite zieht, um sich dahinter zu verbergen, der andere oben auf dem Pfeiler stand. War es so, dann dürfte die Darstellung mit dem S. 189, 2 angeführten Gemälde zusammenzubringen, die Amoren gegensätzlich zu denken sein.

als Andeutung, dass nun, da die Waffen ruhen, die Liebe zu ihrem Rechte kommt. Diesen Gegensatz von Streit und Liebe bildlich zu fassen, hat die griechische Kunst früh versucht: der Schild des Achill, der Kasten des Kypselos, die Thronschranken des olympischen Zeus sind Zeugen. Näher den Gedanken der römischen Werke liegt schon der ruhende Ares Ludovisi, dessen Eros durch das Treiben der Eroten in Aetions ‚Hochzeit Alexanders' gegen den Verdacht römischer Interpolation [1]) geschützt wird.

Wie in diesem Bilde die ruhenden Waffen den Eroten zum Spiel dienen, machen sich auch auf pompejanischen Bildern [2]) die Amoren neben Mars und Venus mit den Waffen des Kriegsgottes zu thun. Ungeschick der Maler wird es sein, wenn sie dabei eher Mars zu bewaffnen als ihn zu entwaffnen beflissen scheinen. Aber die Composition dieser Bilder, wo Mars und Venus zusammen sitzen oder emporschweben, ist zu abweichend von den Augusteischen, die uns beschäftigen. Nur unter denen, die Mars oder Venus stehend darstellen, ist eines,[3]) das Venus unverkennbar im Typus des Marstempelgiebels oder mehr noch des ravennatischen Reliefs zeigt. Eine Mahnung, die Bilder der beiden Götter einzeln ins Auge zu fassen.

In der That lässt sich die Venus des Tempelgiebels jetzt mit einiger Sicherheit als eine Wiederholung der *Genetrix* des Arkesilaos bestimmen, die schon Reifferscheid in ihr erkannt hat. Von den Einwendungen, die Kekulé dagegen erhob, ist keine durchschlagend, und auch in ihrer Gesammtheit vermögen sie nicht etwas zu erweisen, was an sich wenig wahrscheinlich ist.[4]) Früh im fünften Jahrhundert vorbereitet,[5]) hat der Gedanke, Eros als Vermittler von und zu Aphrodite kommen zu lassen, erst in Alexandrinischer Zeit zu der Darstellung des hinter Paris' oder Aphrodites Schulter stehenden Einflüsterers führen können. Wenn diese Verbindung von Venus und Amor auf Caesarmünzen nicht einmal, sondern öfter und sogar schon zwanzig bis dreißig Jahre, bevor Arkesilaos sein Tempelbild auf dem Caesarforum schuf,[6]) vorkommt, so ist das doch offenbar weniger ein Grund, dies Motiv der Genetrix abzusprechen, als es vielmehr ihr gerade

[1]) Furtwängler, Meisterwerke S. 526.

[2]) Helbig, Wandgemälde 316 ff. bei Wissowa a. a. O. (Anm. 4) S. 49.

[3]) Helbig 327, abgebildet *Museo Borb.* III 36.

[4]) Reifferscheid, *Annali* 1863 S. 361, Kekulé, Arch.-epigr. Mitth. aus Österr. III S. 8 ff. Dagegen Wissowa, *de Veneris simulacris Romanis* S. 30 ff.

[5]) Vgl. die Parthenonsmethope und das attische Vasenbild bei Michaelis, Parthenon S. 139. Eros an der Schulter von Aphrodite auf einer Vase von Ruvo: Reinach, *Rep. vases* I S. 12, von Paris, Vase von Kertsch ebenda S. 15.

[6]) Kekulé a. a. O. S 14; Babelon, *monn. républ.* I S. 11 erklärt sich gegen das Hinaufdatieren dieser Münzen (Julia 11, 12) bis zum J. 704 d. St. (708 wurde das Caesarforum eingeweiht). Es bleibt dann aber die des Egnatius Maxsumus (Egnatia 1). Wissowas Erklärung (a. a O. S. 45) ist zu künstlich.

zuzuerkennen. Venus in diesem Motiv muss für Caesar eine Bedeutung gehabt haben, und es bedarf keiner Worte, dass dies eben für die Genetrix ein weit angemessenerer Ausdruck ist als die von Kekulé vorgezogene Trägerin der Victoria, die viel eher eine *Victrix* ist. Es kann nicht ohne Beziehung zu Caesar sein, dass eben um die Zeit, wo Arkesilaos an seiner Venus arbeitete, der dieser zugewiesene Typus auf einem Denar des M.' Cordius erscheint, mit der leichten Abänderung, dass die Göttin statt die Rechte auf die Hüfte zu legen, darin eine Wage hält.[1]) Entscheidend für Reifferscheid fällt aber jetzt ins Gewicht, dass das Mediceische Relief (Taf. III Platte VII) nicht mehr als Antoninisch zu gelten hat, sondern als Augusteisch, und nicht bloß das, sondern als Darstellung des Mars Ultor-Tempels erwiesen ist. Es rückt damit aus der dritten Stelle, die es in Kekulés Liste verwandter Venusbilder einnimmt, in die erste, noch vor das ravennatische. In diesen beiden Reliefs ist nun sehr deutlich Venus eben als Genetrix hingestellt: im Marsgiebel steht sie zwischen Mars und Romulus — und wäre es gar, was oben abgewiesen wurde, Anchises! — mit Roma und anderen Vertretern Roms vereint; und dass Venus hier wirklich als Ahnmutter zwar nicht des ersten, doch des zweiten Romulus gedacht war, machte ja die Gegenüberstellung des Tempels der M. Mater Idaea am Fries der Pax noch klarer. Im ravennatischen Relief sodann ist jedesfalls Augustus mit seinem Hause dargestellt, einst er gewiss in der Mitte des Ganzen. Und selbst wenn dort allein Tiberius neben Livia-Venus stand, so genügte das, um begreiflich zu machen, weshalb die Gemahlin des Augustus eben in der Form der Genetrix neben ihrem Mars erscheint; wieviel mehr also, wenn neben Tiberius auch noch Drusus, ihr anderer Sohn, zu erkennen wäre.[2])

Es ist also die Venus des Arkesilaos, eines der ersten ‚neuattischen' Werke. So wie sie in ihrem Prachttempel auf dem Forum Iulium im Jahre 46 v. Chr. aufgestellt war, wurde sie vom Augusteischen Künstler im Giebel des Marstempels neben Mars wiederholt. Man sollte sehen, dass Caesars Werk von Augustus fortgesetzt wurde, wie ja auch das Forum Augustum sich baulich an das Iulium anschloss. Über den künstlerischen Wert des nach Plinius nicht ganz fertig gewordenen Werkes des Arkesilaos sind wir zu urtheilen nicht

[1]) Bei Kekulé, Taf. II 4; Babelon *monn. républ.* I S. 382 setzt die Münze *vers 705 ou peu après*. Aus andern Stempeln des Cordius schließt man, dass er mit Pompeius im Osten gewesen sei. Könnte die Wage, das Symbol der Münzmeister, hier nicht als Schicksalswage verstanden sein? Anders Reifferscheid bei Wissowa, a. a. O. S. 39.

[2]) Rechts neben Augustus waren vielleicht einst Julia und ihre Söhne in der Zeit vor ihrer Verbannung dargestellt, alle zusammen nicht wie zur Zeit lebende — Drusus war ja todt — sondern heroengleich zwischen der wirklichen Göttin Venus links und Roma (?) rechts. Hauser, Neuatt. Rel. S. 80 sah richtig, dass jene Figur links eine mythische ist.

imstande.[1]) Den Amor an der Schulter der Göttin werden wir mit Kekulé als älteren Kunstgedanken ansehen, der vielleicht in einem Gemälde zuerst Gestalt gewann.[2])

Blicken wir danach gleich auch auf die andere Venus im Tempel. Wie sehr sie von der Genetrix abhängt, wurde schon bemerkt. Unterscheidet sie sich von ihr durch die lässigere Haltung, die ihr im eigenen Hause zuzukommen scheinen mag, so ist auch darin ein starker Einschlag aus älterer Erfindung leicht nachweisbar. Denn unter den angelehnt stehenden Aphroditen ist offenbar besonders berühmt gewesen ein reizvolles Werk, das nicht lange nach der Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden war,[3]) wir wissen nicht in welchem Material ursprünglich geschaffen. Aber wir kennen auch weder das Material der Tempelbilder im Marstempel, noch selbst das der Genetrix des Arkesilaos.[4]) Dass die Mars-Venusgruppe aus Erz gewesen, ist möglich, vielleicht sogar wahrscheinlich.[5]) Jedesfalls hat jene vermuthlich attische Statue der Aphrodite, in welcher Reisch die Gartenaphrodite des Alkamenes erkennen möchte,[6]) als Vorlage für das Tempelbild im Marstempel gedient, ohne anders als in freier Weise wiedergegeben zu sein.

Sollte es nun wohl mit den Marsbildern anders gewesen sein? Hier werden wir uns an das in jeder Hinsicht ältere des Giebels zunächst um Auskunft wenden. Die Manteltracht ist, soviel ich sehe, hellenistisch, und in Rom war sie besonders

[1]) Wissowa, a. a. O. S. 49 ff.

[2]) Hierher gehört auch die Bronzestatuette, die bei Pompei gefunden ist *Notizie degli scavi* 1901 S. 406: Venus steht, den linken Arm auf einen Pfeiler stützend, die Rechte auf die Hüfte. Auf ihrer rechten — man würde erwarten auf der linken — Schulter sitzt der Amorino. Man vergleiche auch den Eros in dem pompejanischen Bilde Helbign. 826 *Annali* 1866 Taf. EF 1, der über Aphrodites Schulter weg auf den von Peitho zur Bestrafung herbeigeführten zweiten Eros hinweist, einer dem andern Schuld gebend. Ein Bild, das dem Tizianischen in Villa Borghese „die Erziehung des Cupido“, Burckhardt, Cicerone[6] 757 h., so nahekommt.

[3]) Über dieses vgl. Kekulé a. a. O. S. 23 und neuerdings Amelung, Bonn. Jahrb. Heft 101 S. 153. Die Berliner Statuette Taf. VI 2 bin ich, des archaistischen Götterbildes halber, geneigt, für neuattisch zu halten.

[4]) Dass dieses nicht über das Stadium des Thonmodelles hinausgekommen sei, wie E. Sellers, *the elder Plinys chapters* u. s. w. XXXV 155 sogar als sicher hinstellt, geht weder aus den Worten des Plinius *ab hoc factam Venerem Genetricem in foro Caesaris et prius quam absolveretur festinatione dedicandi positam*, noch aus dem Zusammenhange hervor, noch ist es an und für sich glaublich.

[5]) Sehr bemerkenswert scheint mir die Ähnlichlichkeit eines Bronzekopfes im Britischen Museum (Arch. Zeitung 1878 Taf. 20 S. 150). Freilich wird derselbe als ein Werk bester griechischer Kunst gepriesen, soll in Constantinopel oder gar in Armenien zutage gekommen sein, und endlich ward von einem Kenner die Frage laut, ob es nicht ein Apollo sei (Benndorf, *Annali* 1880 S. 205, 2). Demgegenüber ist mir die Venus zweifellos, der römische oder späthellenistische Ursprung wahrscheinlich, die Provenienzangabe verdächtig. Jedesfalls weist der Kopf alle wesentlichen Züge auf, die an der Venus des karthagischen Reliefs zu erkennen sind: die Haltung und Wendung nach rechts, das breite Gesicht, Löckchen an Stirn und Schläfen, endlich große Locken am Hals. Ganz besonders fällt ins Gewicht die mitgefundene linke Hand, die ebenfalls einen Gewandzipfel umschließt, und die offenbar ebenso dicht oberhalb des Handgelenkes vom Gewand überdeckt war.

[6]) Jahreshefte I 78.

beliebt. Der Kopf aber schien, wo er größer als an der Ara Pacis und genauer in den Formen kenntlich war, griechischen Stil des fünften Jahrhunderts zu tragen, und zwei Marmorköpfe schienen Copien nach dem griechischen Original zu sein. Wie löst sich der Widerspruch?

Es wurde gesagt, dass der Reliefkopf (Taf. VIII) sein Besonderes hat, wie das unbedeckte Ohr, und dass die beiden Rundköpfe gleichfalls voneinander abweichen, namentlich am capitolinischen der Helmschmuck reicher ist. Gerade die beiden Rundköpfe tragen nun aber, viel mehr als der Reliefkopf auf Taf. VIII, die deutlichen Zeichen stilwählerischer Arbeit an sich, durch die sie nicht als Copien nach einem griechischen Originale aus der Zeit des Pheidias, sondern als umbildende Werke eines Augusteischen oder neuattischen Künstlers sich verrathen. Das Auge und seine Umgebung, der Mund und drittens das Stirn- und Schläfenhaar sind es vornehmlich, in denen sich eine freiere, zum Theil ziemlich weit von Pheidias abliegende Behandlung kundgibt. Das Jochbein, in archaischen Werken stark vortretend, ist hier kaum angegeben; dadurch erscheint die Wange so kraftlos, und die Augenhöhle wird auch dadurch offener. Das Auge selbst ist stark eingetieft, namentlich der innere Winkel, in einem bedeutenden Abstand vom Nasenansatz sowohl in der Tiefen- wie in der Seitenrichtung, der Bulbus stark gewölbt, weit offen. Die Lider erscheinen dürftig, der Brauenbogen ist kaum zu spüren auf der gerundeten Form. Die Lippen sind ungemein voll und schwellend und dabei der Mund so weit geöffnet, dass beide Zahnreihen in geringer Trennung voneinander sichtbar werden.[1]) Je mehr nun Mund und Auge, derart geöffnet, der Ausdruck seelischer Erregung zu sein pflegen, desto mehr muss an diesem Kopfe die Leere und eine gewisse Schlaffheit des Gesichtes enttäuschen. Die Bartlocken endlich liegen in drei Reihen ziemlich gleichmäßig gerollt übereinander; das Stirn- und Schläfenhaar zeigt dagegen eine völlig freie und ganz entgegengesetzte Bewegung: frei ausgezogene, fast schlichte Haarsträhne legen sich, wie vom Winde zurückgeweht, an den Helmrand. Selbst im vierten Jahrhundert wüsste ich eine solche Behandlung kaum zu belegen.

Also nicht schlechtweg als Copien griechischer Originale haben wir die beiden Köpfe des Mars und die Statuen des Gottes in der Cella und dem Giebel seines Tempels anzusehen, sowenig wie die mit ihm verbundene Venus. Gewiss hatten die Künstler, welche diese Werke schufen, an den griechischen Meisterwerken früherer Jahrhunderte ihre Studien gemacht und wählten aus ihnen die Vorbilder,

[1]) Die Zähne zeigt der Zeus der Selinuntischen Herametope, wie Benndorf bemerkt; aber da dient dies der Charakteristik. Neuattisch ist meines Erachtens der Aeskulapkopf Röm Mitth. 1901 Taf. XIV.

denen sie, je nach der ihnen gestellten Aufgabe, bald mehr, bald weniger treu nachzukommen trachteten. Eben die Abwandlungen jedoch, die in den genannten Darstellungen zu verzeichnen waren, sind ein Beweis, dass sie in ihrer Arbeit doch auch noch eine gewisse Selbständigkeit bewahrten. Denn wer wollte glauben, dass für jede dieser Abänderungen, z. B. den Mars im Giebel und wieder für den Mars-Augustus des ravennatischen Reliefs, oder für die Statue, deren Kopf im Capitol steht und für die Pariser Herme je ein besonderes Original existiert habe? War die Venus im Giebel des Marstempels mit Absicht der Genetrix des Caesarforums nachgebildet, so ließ sich auch deren leichte Modification in der Livia-Venus des ravennatischen Reliefs aus besonderer Überlegung des griechisch-römischen Künstlers erklären; und mit Benutzung eines andern Vorbildes wiederum die Umwandelung der Göttin zum Tempelbild des Augustusforums, und nochmals wenig variiert in der Gruppe von Modena,[1]) welche den Anlass zu Kekulés obenerwähnter Studie gab. Scheint es doch auch kaum denkbar, dass Augustus und andere Kaiser für die von ihnen erbauten Tempel lediglich Copien bestellten.

Die Archäologie wird also in der schwierigen Arbeit, die als losgerissene Stücke in unsere Museen gekommenen Sculpturen zu bestimmen und in ihren ursprünglichen Zusammenhang einzufügen, nicht bloß mit Copien des fünften und vierten oder späterer Jahrhunderte zu rechnen haben. Sie hat sich vielmehr gegenwärtig zu halten, dass in Rom auch andere als die vorbesprochenen Mars- und Venusstatuen und nicht minder Bilder anderer Götter u. s. w. geschaffen sein müssen, die etwas anderes als simple Copien griechischer Originale waren, und deren manche uns ebenso täuschen dürften, wie es die beiden Marsköpfe gethan haben.[2]) Man hat bisher eben zu ausschließlich die signierten Werke der Apollonios, Kleomenes, Glykon, Sosikles und so vieler neuattischer Meister im Auge gehabt, wie die Amazone, den stehenden Herakleskoloss, den Germanicus, den ‚Torso‘. Außerdem hat man an den decorativen Reliefs der Prachtgefäße, Kandelaber, Altäre und andern Zierstücken gründlich den Nachweis ihrer vollkommenen Abhängigkeit von älteren Werken geführt,[3]) Selbständigkeit ihnen aberkannt.

Nur Wickhoff hat die Reliefs der Ara Pacis, soweit sie von F. v. Duhn zusammengestellt waren, zu einer gerechteren Würdigung der Augusteischen Kunst verwertet. Indem diese Reliefs nunmehr um wesentliche Theile vervollständigt und dem ideellen Wiederaufbau des Ganzen eingefügt sind, darf die Stiftung des

[1]) Auch über diese urtheilt gut Wissowa S. 43.

[2]) Die capitolinische Juppiterstatue von Apollonius, von welcher kürzlich Michaelis (Jahrb. 1898, S. 192) den Rest einer Copie nachgewiesen hat, darf vielleicht als ein solches Werk gelten.

[3]) Fr. Hauser, Die neuattischen Reliefs.

römischen Senats zu Ehren des Augustus und zur Weihe seines Friedenswerkes noch vollgiltigeren Anspruch erheben, voran zu stehen, wo es sich um neuattische Kunst in Rom handelt. Es leuchtet ein, dass es die Größe historischer Aufgaben war, durch welche die nach Rom übersiedelte hellenistische Kunst über sich selbst hinausgehoben wurde. Hier hat sie, nicht für private Liebhaberei arbeitend, sondern in den Dienst des römischen Staates gestellt, berufen, die Herren der Welt nicht kämpfend, sondern feierlicher Friedensweihe hingegeben vorzuführen, ein Werk geschaffen, in welchem die hellenistische Kunst sich in römische Kunst umsetzt. Man braucht nur die von Furtwängler[1]) glücklich verbundenen Friese von München und Paris zu vergleichen, um inne zu werden, wieviel weniger römisch, wie viel mehr hellenistisch jene Friese sind als die der Ara Pacis. Durchaus nicht etwa bloß die Nereiden und Tritonen, sondern vielleicht noch fühlbarer, weil mit Römischem gleichen Inhalts zu vergleichen, die Opferscene: die natürlich freie Bewegung, der mannigfache Wechsel der Stellung, wie die Figuren sich von vorn, von der Seite und echt hellenistisch auch von der Rückseite zeigen, in gleicher Lebendigkeit die sitzenden Civilbeamten links, wie die stehenden Krieger rechts. Jede Figur stellt sich anders, jede in eigenthümlicher Weise dar. Man kann Furtwängler nicht ganz Unrecht geben, wenn er in seinem allzu lebhaften Tone sagt: „Wie sehr sticht dieser lebendige Fries von der tödlichen Langeweile der Augusteischen Denkmäler ab (man vergleiche die Ara Pacis").[2]) Aber charakteristischer für Rom ist ohne Zweifel die Ara Pacis. Ihr Fries zeigt uns Römer, der Pariser Griechen. Man sehe nur die beiden Hauptpersonen, den lässig zugleich und herausfordernd dastehenden Krieger links am Altar und den Opferer in der Toga rechts. Da ist keine Spur von dem ceremoniösen Pomp, der bis heute in Rom seinen Lieblingssitz hat: ohnegleichen in den zahlreichen römischen Opferscenen ist dieser Opferer, der, während er schon die Schale über den Altar hält, sich in so lebhafter Weise umsieht, nicht auf die heilige Handlung bedacht, sondern dem bewegten und offenbar lauten Treiben der Opferdiener zugewandt. Selbst Furtwängler wird den trajanischen Reliefs kaum „tödliche Langeweile" vorwerfen, aber ihre Opferdarstellungen gleichen mehr den Opfern der Ara Pacis als des Pariser Frieses. Der Geist der Klarheit, vornehmer Ruhe, wohlabgewogener und gemessener Ordnung, der das Ganze wie das Einzelne des Friedensheiligthums durchdringt, ist eben römisch-augusteischer Geist. Künstlerischer Gestaltung kam griechisches Wesen unstreitig gefälliger, lockender entgegen. Aber der unbekannte Meister, der das Augusteische Denkmal zu

[1]) Intermezzi 3 S. 33 ff.

[2]) Vgl. Furtwängler a. a. O. S 48.

schmücken hatte, erfüllte seine Aufgabe in römischem Sinne, und er hat mit seinem Werke einen Grundstein der römischen Kunst gelegt.

Wie sehr dennoch die ältere Kunst der Griechen in dem Außenfries der Ara Pacis nachwirkt, ist genügend dargelegt; wie vorbildlich dieser zugleich für die Entwickelung der römischen Kunst geworden ist, selbst der trajanischen, die doch in ihrer Gesammtrichtung mehr pergamenisch als pheidiassisch ist, kann hier zum Schluss nur angedeutet werden. Immer geblieben ist der römischen Kunst die Vorliebe für religiöses Ceremoniell und festlichen Pomp: feierliche Versammlungen und Processionen mit dem ganzen Cultapparat, aber gelegentlich auch mit freierem Gefolge, Festdarstellungen, große Staatsopfer mit dem typischen Stierschlachten oder mehr private Darbringungen, wie z. B. die anmuthigen Dankesweihen des Jägers Trajan, ferner die architektonischen Hintergründe mit deutlich kenntlich gemachten Tempeln bestimmter Götter, den Schöpfungen der jeweiligen Kaiser, endlich die als Zuschauer unmittelbar neben den Sterblichen stehenden Götter und selbst das zuschauende Publicum. Keines dieser Motive, das nicht in den bedeutendsten römischen Werken späterer Zeit so dargestellt wäre, dass man nothwendig der Ara Pacis sich erinnern müsste. Und die lebendigsten, packendsten dieser Schilderungen, wie es schon von dem Triumphzug des Titus anerkannt ward und dem größten trajanischen Relief gleichermaßen zugestanden werden muss, mit demselben oder noch gesteigerten Wirklichkeitsbedürfnis so vor Augen gestellt, dass der Beschauer gleichsam durch einen Rahmen das Leben selbst zu erblicken glauben soll, wie es für den Fries der Ara Pacis nachgewiesen wurde.



Fig. 59 Die Ara Pacis in der Säulenhalle.

Numismatischer Anhang.

(Fig. 60.)

Als die Drucklegung dieser Schrift schon im Gange war, hatte Wilhelm Kubitschek die Güte, die besterhaltenen Exemplare der Münzen mit der Ara Pacis in angelegentlichen Nachforschungen zu ermitteln, Abdrücke davon zu erbitten und diese Abdrücke für die Veröffentlichung in einem Anhange zur Verfügung zu stellen. Als Ergebnis seiner Bemühungen ist nun diese instructive Serie in Fig. 60 reproduciert. Sie gab ihm Anlass zu einer numismatischen Untersuchung, welche im nächsten Jahresheft des österreichischen archäologischen Institutes erscheinen wird, und aus den Fahnen dieser Drucklegung gestattet er mir freundlichst, hier dasjenige auszuziehen und nach archäologischen Gesichtspunkten zu verwerten, was für die Aufgabe der vorliegenden Schrift von unmittelbarem Interesse ist.

Vereinigt sind in Fig. 60 neun Neronische Münzen: 1 aus der Sammlung Bachofen in Wien (früher Rollin und Feuardent), 2 aus dem Cabinet des médailles in Paris, 3 aus dem British Museum, 4 aus München, 6 aus Neapel, 7 aus der Sammlung des Consul Weber in Hamburg (früher Löbbecke in Braunschweig), 8 aus der Sammlung Hunter in Glasgow, 9 und 10 aus dem kaiserlichen Cabinet in Wien. Hierzu kommt eine Domitianische 5 aus Paris. Die Neronischen Exemplare haben alle die Beischrift ARA PACIS unter dem Bilde des Baues, die Domitianische ihm übergeschrieben PACIS.

Die Neronischen Münzen, welche den letzten Lebensjahren des Kaisers angehören, geben in Einzelheiten abweichend, in den Hauptzügen übereinstimmend, die Front der Augusteischen Altareinfriedung leicht kenntlich wieder: auf der gemeinsamen Basis die vier Pilaster, deren Capitäl höchstens bei 1 und 7 (wie bestimmt bei der Domitianischen Bronze 5) angedeutet ist; von den drei ungefähr gleichen Intervallen das mittlere von der zweiflügeligen Thür eingenommen, die seitlichen durch ein schmales Horizontalband getheilt, das obere Halb mit zwei



1. Bachofen, Wien — 2. Paris — 3. Brit. Museum

4. München — 5. Paris — 6. Neapel

7. Weber, Hamburg — 8. Hunter, Glasgow — 9. Wien

10. Wien

Fig. 60 Münztypen der Ara Pacis.

Sitzfiguren, Roma und Securitas (nicht Pax, wie Kubitschek zeigt), das untere mit palmettenähnlichem Pflanzenornament gefüllt; endlich über dem wagrechten Abschluss vom Gebälk, an welchem viermal Zahnschnitt kenntlich ist, freier oder geschlossener gehaltene Eckakroterien. Gebälk und Sims haben meist eine der Basis analoge Form.

Die letztere wäre viel zu hoch, wenn sie nur die Basis vorstellen sollte. Sie soll aber sicher den Sockel miteinbegreifen, der aus den gleichzeitigen Architekturgemälden stadtrömischer und pompeianischer Häuser für das Bauwerk erschlossen wurde (S. 148 ff.). Denn die im Jahre 86 geprägte Domitianische Münze 5, die ich früher nur nach der flüchtigen Beschreibung Cohens, nicht nach einem Abdrucke kannte, bestätigt nun jenen kunstgeschichtlichen Schluss, da auf ihr wirklich ein Sockel erscheint und von ihm gesondert, in richtigem Verhältnisse, die Basis, diese deutlicher unter den Pilastern als unter den Wandstücken. Verdient also diese Nachbildung hinsichtlich des Sockels vollen Glauben, so wird man ihr auch die Treppe glauben müssen. Dann lag aber, worüber aus den bisher entdeckten Resten nichts zu entnehmen ist, der Fußboden innerhalb der Einfriedung in der Höhe des Sockels, etwa einen Meter höher als die Area, auf der sich das Ganze erhob; denn genauer wird man aus der Münze den Höhenunterschied nicht ermessen wollen, der Opferthiere wegen werden die Stufen gewiss niedrig gewesen sein. Jedesfalls ist hiernach ausgeschlossen, dass die Thür den Sockel durchschnitt, wie in Fig. 2, 20 und 59 angenommen ist. Ob auch der Fußboden der umgebenden Säulenhalle über der Area des Hofes lag, bleibt natürlich ganz ungewiss.

In einem andern Punkte aber ist die Domitianische Prägung wieder ungenauer: sie füllt auch die untere Hälfte der Seitenfelder rechts und links von der Thür mit menschlichen Figuren statt mit Pflanzengebilden. Sie bringt ferner, abweichend von dem Neronischen Typus, in allen vier Feldern je zwei Figuren an. Infolge dieser Häufung, die nur auf Kosten der feineren Ausführung möglich war, auch wohl infolge der nicht hinlänglichen Erhaltung sind die Details dieser Darstellungen nicht mehr sicher zu erkennen, doch ist in den oberen Feldern je eine der Thüre zugewandte sitzende Figur, entsprechend dem Neronischen Typus, deutlich, neben ihr eine stehende. Neu sind auch die beiden außerhalb des Gebäudes stehenden Figuren, in denen Kubitschek eher kaiserliche Pontificalstatuen als mit Cohen ‚opfernde Priester‘ erkennen möchte. Man ersieht aus allem, wie die Stempelschneider hier wie in andern Fällen das Einzelne frei nach den Forderungen der eigenen Kunst gestalteten, und wie es daher nicht minder verkehrt wäre,

die Münzbilder nach dem für den Fries der Ara Pacis Ermittelten erklären als den Fries nach den Münzbildern reconstruieren zu wollen.

Der Numismatiker fragt nun weiter, welcherlei Gründe in Neros und Domitians Zeiten dazu veranlassten, die Ara Pacis auf die Münzen zu setzen. Von unserer Aufgabe liegt dies ab, doch soll nicht unerwähnt bleiben, dass Kubitschek aus der Vergleichung anderer gleichzeitiger Prägungen wie aus einem literarischen Zeugnis den Schluss gewinnt, dass schon unter Augustus oder bald nachher auch der Providentia und Salus Augusti (also wohl nach dem Vorbild der Pax) Altäre in Einfriedung geweiht wurden und dass die Münzprägung später aussprach, was früher die Altarstiftung selbst ausdrücken sollte: „dass durch den kaiserlichen Sieg Friede und Sicherheit gewonnen und den Künsten des Friedens freie Bahn eröffnet worden sei“.

Inhalt.

Tafeln.

Tafel I.

Rankenplatte G (S. 25, vgl. den Grundriss Fig. 9 S. 21). Gefunden 1508 (S. 134, 1) und alsbald nach Florenz gebracht, daselbst früher vor dem Eingang der Uffiziengallerie bei den übrigen Stücken von der Ara Pacis aufgestellt (Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien III n. 34), jetzt gleichwie diese im Zimmer des Hermaphroditen (Amelung, Führer n. 148). Abgebildet *Annali* 1881 Taf. V 1 und, von Girault vervollständigt, Springer-Michaelis [6] S. 336.

Ergänzt: der untere Rand mit einem kleineren Theil der linken und einem größeren der rechten Ecke, ein schmaler Streifen vom Schwan abwärts nach rechts, die Mitte des oberen Randes.

Tafel II.

Innenfries XIV, XV und kleiner Theil von XVI (ganz Fig. 23) (vgl. den Horizontalschnitt Fig. 22 S. 36). Gefunden 1568, alsbald abgesägt (S. 137, 1), an der Rückseite der Villa Medici links eingemauert (Matz-v. Duhn, Ant. Bildw. III n. 3509).

Rankenpilaster-Obertheile, zwei von vieren der Scheinaedicula der Pax (S. 44 ff.). Gefunden vermuthlich schon um 1500 mit den oder einigen Valle'schen Stücken und mit diesen 1584 in die Villa Medici gelangt und zur Einfassung der beiden auf Taf. VII abgebildeten Reliefs (vgl. Fig. 35 und 37) verwendet.[1] Auf Taf. II links der linke am linken Relief, rechts der rechte am rechten.

Ergänzt am linken die Deckplatte (?), (eine sichere Beurtheilung ist bei der gegenwärtigen Bedeckung mit Flechten nicht möglich), beim rechten die oberen Ecken mit den Voluten, auch der rechte Rand des Schaftes fast bis oben.

Tafel III.

Außenfries der Rückseite.

Platte XIII Matertempel (S. 10, 65), gefunden um 1500, zuerst im Palazzo Valle (S. 130, links 8, v. Duhn, *Miscellanea capitolina* S. II, Michaelis, Jahrbuch 1891 S. 225 ff.), Rückseite verschollen (S. 136), seit 1584 in Villa Medici (Matz-v. Duhn, Ant. Bildw. III n. 3512). Abgebildet und besprochen von Brunn, *Annali* 1852 Taf. RS S. 340.

Ergänzt: alles links von der Fuge, welche links vom Thürrahmen senkrecht herabläuft, am Giebel noch etwas darüber hinaus, auch das Mittelakroter, desgleichen ein Streifen quer durch die Mitte des Tempels mit Theilen der Säulen, die vierte von links bis zur Basis herab; dazu die große Stufe unterhalb der Treppe, alles was von einer vor dieser knienden Figur zu sehen ist, endlich von dem stehenden Togatus fast der ganze Unterarm; desselben Haar ist im Alterthum überarbeitet und der Bart in die glatte Wange eingemeißelt (S. 72 f.).

Platte XI, X Tellus und Aurae, die Plattenfuge fällt zwischen Gesicht und Hand des linken Kindes (S. 37, 48 ff.), zusammen gefunden 1568, XI hinten abgesägt, X abgehackt (S. 137), dann alsbald (S. 133) nach Florenz überführt, dort früher im Zimmer der Inschriften (Dütschke, Ant. Bildw. III n. 353), neuerdings im Zimmer des Hermaphroditen (Amelung, Führer n. 159) angebracht. Abgebildet bei Gori, *Inscr. etruscae* I 14; O. Jahn, Arch. Zeit. 1858 Taf. 119 S. 243 und 1864 Taf. 189 S. 177; Schreiber, Hellenist. Reliefs Taf. 31, Roschers Lexikon

[1] In Cocks Stich, Jahrbuch 1891 S. 226 könnte auch bei ähnlicher Verwendung schon damals wie später in Villa Medici, wegen der links stehenden Säule, nichts von ihnen sichtbar sein.

I 1575 (die Mitte allein) und II 2151 (ganz); Wickhoff-Strong, *Roman art.* S. 22. Vgl. v. Duhn, *Annali* 1881 S. 327.[1])

Ergänzt (vgl. Jahn[2], Schreiber, Amelung) der obere Rand mit etwa der Hälfte der Capitälabschnitte, der untere Rand von den Ecken gegen die Mitte zunehmend, an der Fuge entlang XI vornehmlich in der Mitte, X unten; im einzelnen an der Tellus: Nase, das Gewand im Nacken, Flicken an der rechten Achsel, rechter Unterarm halb, daneben links das Gewand, rechts das Kind bis auf die rechte Hand, der Fels unter dem Kinde; an Tellus ferner der rechte Fuß vorn, die senkrecht vom Sitz fallende Falte und andere Gewandtheile, die großen Äpfel im Schoß und die linke Hand; vom rechten Kind der rechte Unterarm mit der Frucht, das Gesicht, der linke Arm; das Vordertheil des Rindes, Kopf und Beine des Schafes. An der linken Aura: Nase, rechter Fuß, Zehen des linken, linke Brust, die freiesten Theile des Mantels, am Schwane die zweite Windung des Halses, das linke Bein, die Spitzen der Schwungfedern; an der rechten Aura: Nase, linker Fuß vorn, das Gewand über der rechten Hand, linke Brust; am Seethier Schnauze und Bart, Ohr und Kieferflosse (nicht, wie S. 49, 1 angegeben, der rechte Flossenflügel).

Block VIII Tellusopfer (S. 54 f., die Rückseite Fig. 25). Gefunden 1859 (S. 135 f.), blieb unzersägt zunächst im Palazzo Fiano, kam 1898 ins Museo nazionale (L. Mariani und D. Vaglieri, *Guida*[2] S. 57). Abgebildet *Mon. ined. d. Inst.* XI 36, 3 und 3*a* mit *Annali* 1881, 324, danach Schreiber, Bilderatl. Taf. XIX 5; Wickhoff, Wiener Genesis S. 18 f. (beide Seiten), *Roman art* Taf. II, III.

Platte VII Marstempel (vgl. Fig. 26, 27, S. 58 ff., 169). Gefunden um 1500, zuerst im Palast Valle (S. 130 links 5, zur Noth kenntlich im Cock'schen Stich, Jahrbuch 1891 S. 226), seit 1584 in Villa Medici (Matz-v. Duhn, Ant. Bildw. III 3511). Gezeichnet im Coburgensis n. 38 (S. 7, 1), abgebildet und erklärt von Brunn, *Mon. ined. d. Inst.* V 40, *Annali* 1852 S. 341, Kl. Schriften I 111.

Ergänzt links bis zur zweiten Säule, im Giebel etwas mehr, in den Stufen etwas weniger, die helleren Partien (ausgenommen die Flechtenflecke) an den Säulen und Stufen; alt diese unter der letzten Säule rechts und die Treppenwangen, alt die Gestalt des Bekränzten und die Togafalten unten, neu dagegen die gewandfassende Rechte und die bekleidete rechte Schulter darüber.

Tafel IV.

Linker Außenfries S. 79:

Platte III gefunden 1568 (S. 134), abgesägt (über die Rückseite vgl. zu Fig. 24), blieb vorerst im nachmaligen Palazzo Peretti-Ottoboni-Fiano, wurde dann der Vaticanischen Sammlung einverleibt. (Cortile d. Belvedere n. 81; Beschreibung Roms II 2 S. 154, 87; Helbig, Führer I[2] n. 159.) Gezeichnet auf 2 Blättern Franks 71 und 236 im British Museum (S. 7, 1), abgebildet Visconti, *Museo Pio-Clem.* V 32; Pistolesi, *Vat. descr.* IV 95

[1]) Nach Analogie des Centralreliefs erklärte Matz das bekannte Relief im Palazzo Colonna (Arch. Zeit. 1875 T. 4 u. S. 18 f., Matz-v. Duhn, Antike Bildw. III n. 3562, Benndorf, Jahreshefte V 7 f.) mit den Windgöttern und ‚Omichle' über einer symbolisch angedeuteten Sumpflandschaft, das Helbig (Röm. Mitth. 1886 S. 126) zur Erklärung eines Elfenbeinreliefs heranzieht. Wenn das Mädchen zwischen den Windgöttern ein Gefäß trug, wie auf Helbigs Elfenbeinrelief, dann wäre *Nephele* oder geradezu *Aura* vielleicht näherliegend als ‚Omichle'. Sonst möchte man der stürmischen Eile wegen eher an die Iris der Brygosschale erinnern, wie das schon H. E. Meyer gethan hat (vgl. Arch.-epigr. Mitth. 1885 S. 85).

Mon. ined. d. Inst. XI 34, 4 mit *Annali* 1881 S. 309.

Ergänzt: oberer Rand theilweise, namentlich weiter rechts, alle Köpfe (von 9 nur Nase und Mund), die obere und die untere Ecke des rechten Randes, die ganze Vorderseite der Fußplatte mit den Spitzen aller rechten Füße von 1, 3, 6, 8, 10, der linken von 1, 5, 6, 8, 10; doch die Schuhform bei allen als dieselbe kenntlich, rechte Hand von 6, 10, sonst einzelne Finger und Falten.

Platte IV, V gefunden 1568, bis 1780 in Villa Medici (die abgesägten Rückseiten noch heute da, links und rechts beschnitten [S. 41, 1], rechts von der Gartenhalle eingemauert [Matz-v. Duhn, Ant. Bildw. III n. 3509], abgebildet *Mon. ined. d. Inst.* XI 36, 4), seit 1780 in den Uffizien (Dütschke, Ant. Bildw. III n. 31, 32); des Transportes wegen IV zwischen Fig. 17 und 18 durchschnitten (S. 87, 2), dann wieder zusammengefügt und ebenso wie V bei der Restauration in einen Rahmen eingefügt und zu dem Ende Figurentheile am linken Ende von IV, am rechten von V zerstört (vgl. Fig. 33 S. 87 und S. 41, 1).

Platte IV vor der Ergänzung gezeichnet im Vaticanus 3439 f. 90 und 94, Windsor II 23, Franks 228, eine Figur combiniert mit Platte XIV, in einem Stich der Barberiniana, auch bei Bellori, Admiranda Taf. 14 (S. 7, 1).

Tafel V.

Platte V gezeichnet im Vaticanus 3439 f. 95, Windsor II 22, ein Theil in dem Römischen Skizzenbuch, das Robert im 20. Hallischen Winckelmannsprogr. herausgab, n. 202.

Abgebildet IV und V mitsammt den Zeichnungen des Vaticanus in den *Mon. ined. d. Inst.* XI 34, 3, 2 mit *Annali* 1881 S. 311 ff., V allein Brunn, Denkmäler 402.

Ergänzt auf IV alle Ränder, alle Köpfe, außer von 12 und einem kleinen Theil von 25, die rechte Hand von 13 und bei 23 mit einem Theil der Kanne, sonst Finger und Faltentheile, beide Füße vorn bei 13, 15, 17, 23, der rechte bei 19, 21.

Ergänzt auf V der Rahmen ringsum, alle Köpfe außer einem Stückchen des Hinterkopfes von 26, 29 [Nase, Oberlippe ergänzt], 31, 34, rechte Hand von 32, rechter Arm von 34, Finger und Faltentheile, beide Füße theilweise von 27—30 und 32, der rechte von 31, die Beine von 34.

Platte VI gefunden 1568, gezeichnet im Vaticanus 3439 f. 93 (S. 7, 1) ohne Ergänzungen, blieb wohl zunächst im nachmaligen Palazzo Fiano, bis sie in die Villa Miollis kam, daselbst mit modernen Ergänzungen herausgegeben von F. A. Visconti, *Indicazione antiquaria delle sculture esistenti nella V. M.* Taf. IV, danach *Mon. ined. d. Inst.* XI 34, 1 mit *Annali* 1881 S. 309 und 1885 S. 320, jetzt im Louvre, von den modernen Ergänzungen (ausgenommen den Kopf von 35) befreit; die Rückseite verschollen.

Tafel VI.

Rechter Außenfries (S. 90).[1]

Platte XVIII gefunden um 1500, zuerst im Palazzo Valle, rechts 4 (S. 130), seit 1584 in Villa Medici, in Stuck ergänzt und verbunden (Matz-v. Duhn, Ant. Bildw. III n. 3505). Gezeichnet Franks 228 und Coburgensis n. 28 (S. 7, 1). Abgebildet mit der Zeichnung des

[1]) Zu S. 106 erinnert E. Hula daran, dass es nach längerer Unterbrechung erst seit dem Jahre 11 v. Chr. wieder einen *Flamen Dialis* gab (vgl. Marquardt-Wissowa, Handbuch III 65, 332). Wenn also Taf. VI Fig. 16, wie oben S. 110 gedeutet wurde, den Flamen Dialis vorstellt, so wäre dies sicher ein Zug, der nicht der Gründungs-, sondern der Einweihungsfeier angehörte.

Coburgensis *Mon. ined. d. Inst.* XI 34, 5 (*Annali* 1881 S. 316), danach Schreiber, Bilderatlas Taf. XIX 1; die Rückseite verschollen.

Platte XVI—XIV gefunden 1568, bewahrt in Villa Medici, wie die abgesägten Rückseiten (S. 137, 1), die, am linken Ende etwas verkürzt (S. 90, 1), links von der Gartenhalle eingemauert sind (Matz-v. Duhn, Ant. Bildw. III n. 3509), abgebildet Taf. II und vollständiger Fig. 23. Die Vorderseiten seit 1780 in den Florentiner Uffizien (Dütschke, Ant. Bildw. III n. 35, 33, Amelung, Führer n. 152 und 150). Gezeichnet XVI, XV im Vaticanus 3439 f. 95, 96, Windsor II 25 und auf einem Blatt etwa vom Jahre 1600, Fig. 16 und 18 in Pirro Ligorios Antichità Cap. CXIX und CXXI (S. 7, 1), einige auch in dem von Robert herausgegebenen Skizzenbuch n. 261. Abgebildet alle drei Platten *Mon. ined. d. Inst.* XI 34, 6, 7 mit *Annali* 1881 S. 318 ff. (danach Schreiber, Bilderatlas Taf. XIX 2, 3); Brunn, Denkmäler 401; Wickhoff-Strong, *Roman art* Fig. 10 f.; XVI: Gardthausen, Augustus I 2 S. 848; XIV: Bellori, Admiranda Taf. 14; Dütschke, Programm des Hamburger Johanneums 1880; Springer-Michaelis[6] S. 330.

Ergänzt: unbedeutende Theile des oberen Randes, nur Köpfe von 27 und 33 (nach der Zeichnung des Vaticanus), neu daran die meisten Nasen, von Händen die linke an 16 (mit dem Büschel), 18 (mit dem Stiel bis zur Schulter, auch dessen Kopfende und die halbe Axt), 24, 33, 35, sonst Finger und Gewandtheile; der ganze untere Rand (vgl. S. 14) mit den heraussthehenden Füßen oder Fußtheilen und den unteren Enden der langen Gewänder der Frauen und Kinder.

Tafel VII.

Außenfries vorn S. 111 ff.

Platte II gefunden um 1500, im Palazzo Valle links 7 (S. 130), seit 1584 in Villa Medici (Matz-v. Duhn, Ant. Bildw. III 3506), phantastisch in Stuck ergänzt (Fig. 37). Gezeichnet bei Pirro Ligorio, Antichità Cap. CXXIV, Windsor IV 78, VI 22; abgebildet *Mon. ined. d. Inst.* XI 36, 1 mit *Annali* 1881 S. 324, danach Schreiber, Bilderatlas Taf. XIX 4.

Ergänzt: des linken Mannes rechter Arm von der Achsel bis zum Handgelenk, rechter Fuß, des rechten Gesicht, linkes Bein soweit nackt fast ganz, Spitze des rechten Fußes; linker Vorderhuf, halbes linkes Vorderunterbein des Stieres, der Fußboden, vom Gebäude die Dachecke, Säule und Ecke darunter sammt Stufen.

Platte I Kopf des Bonus Eventus (vgl. Fig. 38 S. 122, 181), gefunden 1859, bis 1898 im Palazzo Fiano, jetzt im Museo nazionale (S. 9). Zuerst abgebildet Röm. Mittheil. 1895 Taf. III mit S. 143.

Platte XIX, das Hauptstück gefunden um 1500, im Palazzo Valle links 6 (S. 130), seit 1584 in Villa Medici (Matz-v. Duhn, Ant. Bildw. III n. 3507) wiederum als Gegenstück zu Platte II angebracht, phantastisch in Stuck ergänzt (Fig. 35). Gezeichnet Franks 228 (S. 7, 1), abgebildet *Mon. ined. d. Inst.* XI 36, 2 mit *Annali* 1881 S. 324.

Ergänzt: vom Stier rechter Vorderhuf mit Theil des Beines, vom rechts Knienden das linke Unterbein von über dem Knie.

Kopf des Mars (S. 122, 182) gefunden 1859, nach Wien in Privatbesitz gekommen (S. 9); zuerst abgebildet Röm. Mittheil. 1895 Taf. III mit S. 138; groß hier Taf. VIII.

Tafel VIII.

Kopf des Mars (vgl. zu Taf. VII Platte XIX).

Abbildungen im Texte.

1 und 41, 1, über das zwischen beiden Fehlende S. 134, 1.

Fig. 23 (S. 38) Innenfries Platte XIV, XV, XVI (die ersten beiden auch Taf. II). Vgl. Fig. 22. Gefunden 1508 (S. 137, 1 und zu Taf. VI), jetzt an Villa Medici links von der Gartenhalle angebracht.

Fig. 24 (S. 42) Innere Ecke der Vorder- und linken Seitenwand. Die Friesplatte im gegenwärtigen Zustand, wie sie 1899 in der Kirche del Gesù wieder aufgedeckt ward. Zuerst gefunden 1568, mit Platte III des Außenfrieses eins (vgl. zu Taf. IV), damals abgesägt, 1662 als Grabplatte verwendet und zu dem Ende abgehackt (S. 9, 1, 41, 137). Das untere nach erhaltenen Theilen ergänzt (vgl. Fig. 10 und 18 f.), der Mäander aber, wie S. 31 gesagt, vielleicht nicht plastisch zu denken.

Fig. 25 (S. 43) Innenfries Platte VIII (daneben ein Eckpilaster gezeichnet anstatt eines Mittelpilasters). Vgl. den Grundriss Fig. 22.

Fig. 26 (S. 62) Rechte Giebelecke des Marstempels auf Platte VII (vgl. Taf. III und Fig. 27, über die Nike S. 61, über den Bekränzten S. 60).

Fig. 27 (S. 63) Giebel des Marstempels von Platte VII Taf. III; (vgl. S. 62, 123 und 183).

Fig. 28 (S. 67) Giebel des Matertempels von Platte XIII Taf. III.

Fig. 29 (S. 70) Die Sorrentiner Basis nach Röm. Mittheil. 1889 Taf. X.[1])

Fig. 30 (S. 75) Palermitaner Relief, Augustus im Vestaheiligthum. Früher Röm. Mittheil. 1894 Taf. VI mit S. 125.

Fig. 31 (S. 78) Außenfries der Rückseite. Das Ganze.

Fig. 32 (S. 85) Schuhformen, Skizze zu S. 84 ff.

Fig. 33 (S. 87) Enden der Platten IV und V (Taf. IV), L. 25, 26 fast nur in Zeichnung erhalten. Vgl. S. 79.

Fig. 34 (S. 100) Augustus als Pontifex maximus, ein Consul und Lictoren, die Obertheile der Figuren aus Platte XVIII Taf. VI größer. Vgl. S. 98 ff.

Fig. 35 (S. 112) Friesplatte XIX mit moderner Stuckergänzung (darin ein Stück von Marmor), zwischen antiken Pilastern (von ihnen der rechte auf Taf. II rechts). Der Vergleich von Taf. VII zeigt, was moderne Zuthat ist.

Fig. 36 (S. 113) Theil von Platte XIX (s. die vorige Figur) skizziert, mit Buchstaben zur Unterscheidung der Theile von fünf verschiedenen menschlichen Figuren. Vgl. S. 115.

Fig. 37 (S. 110) Friesplatte II mit moderner Stuckergänzung, zwischen antiken Pilastern, der linke, soweit erhalten, auf Taf. II links. Der Vergleich von Taf. VII zeigt, was moderne Zuthat ist.

Fig. 38 (S. 122) Kopf des Bonus Eventus, auf Taf. VII links als Theil von Platte I eingesetzt. Gefunden 1859, jetzt im Museo nazionale. Vgl. S. 9 und 181.

Fig. 39 (S. 127) Capitäl aus Palazzo Fiano, gefunden vermuthlich im Jahre 1859, jetzt

[1]) Zu Abbild. 29 f. S. 70 hätte Dressels numismatische Analekte (Zeitschr. f. Numism. 1899 XXII S. 20 und namentlich 27 f.) angeführt werden sollen. Für die Kenntnis des Augusteischen Vestatempels werden daselbst Bronzemünzen des Divus Augustus verwertet und durch Vergleichung unserer Reliefs Fig. 29 f. erläutert. Die Stellung der beiden Thierbilder, Rind und Schaf, (vgl. zu dieser die der beiden Löwen vor dem ‚Romulusgrab') wird von Dressel einleuchtend als den Eingang flankierend verstanden. Danach hat man also die Göttin und ihre Dienerinnen als aus dem Tempel, der hinter ihnen mit mehr oder weniger Säulen sichtbar wird, herausgekommen oder soeben heraustretend und neben oder vor den Thierbildern stehend (die Göttin sitzend) zu verstehen.

[1]) Ich habe versäumt, S. 155, 1 bei den Schranken des Lysikratesmonumentes auf diejenigen zwischen den Säulen des hier sichtbaren Rundtempelchens und ihre Ähnlichkeit mit dem ‚Plankenzaun' zu verweisen.